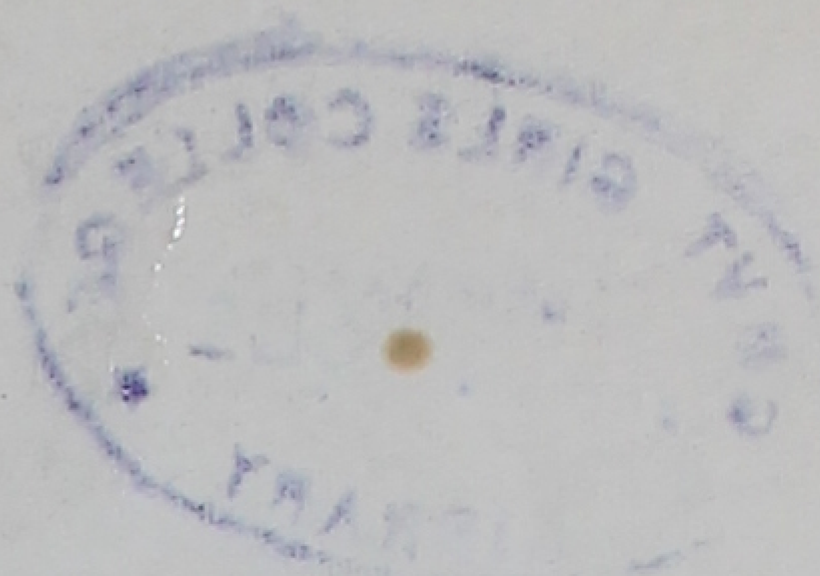


ایلیٹ کے مضامین

ترجمہ تالیف

جمیلِ جالبی



پانچ روپے

پبلشر:- محبوب خاں لکھنؤ

پرنٹر:- تنویر پریس لکھنؤ

فہرست

مقدمہ :-

مضامین :-

کتابیات :-

"ادبی تخلیق کا ایک عظیم دور ہمیشہ ترجمہ کا بھی عظیم دور ہوتا ہے یا پھر نتیجہ کے طور پر فوراً بعد پیدا ہوتا ہے۔ وکٹوریائی عہد میں ذرا کمتر درجہ پر فِٹز جیرالڈ پیدا ہوا اور سوئنبرن کے دور میں ولیئن اور روزیٹی۔ وہ اہمیت جو ہسپانوی شاعری کے مورخوں نے بوسکن کو دی ہے اس پر ہم ذرا دیر کو حیرت تو ضرور کرتے ہیں لیکن ہمارے مورخین اپنے مترجمین کو بہت کم اہمیت دیتے ہیں۔"

ایذرا پاؤنڈ

سوانح ایلیٹ

ٹی ایس ایلیٹ سنہ ۱۸۸۸ء میں مسوری (امریکہ) کے صنعتی شہر 'سینٹ لوئی' میں پیدا ہوا
یہاں اس کے والد تجارتی حلقوں میں ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے اس نے اپنی خاندانی
روایت کے مطابق ہارورڈ میں تعلیم پائی اور چار سال تک خاص طور پر فلسفہ کی تعلیم حاصل
کرتا رہا۔ اس کے بعد سنہ ۱۹۱۰ء میں سوربون یونیورسٹی' میں ادب و فلسفہ کی تعلیم کے لئے چلا گیا۔
اور وہاں سے واپس آکر اعلیٰ تعلیم کے لئے ہارورڈ یونیورسٹی چلا آیا۔ سنہ ۱۹۱۴ء میں وہ امریکہ
سے انگلستان چلا آیا اور وہیں رہنے لگا۔ سنہ ۱۹۲۷ء میں اس نے وہاں کی شہریت حاصل
کرلی۔ امریکہ سے چلے آنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہاں 'کلچر' کے سلسلے میں وہ مایوس سا
ہوگیا تھا۔ اب ہارورڈ یونیورسٹی نے اس کی یاد کو تازہ رکھنے کے لئے وہ ساری چیزیں
ایک جگہ جمع کردی ہیں جن کو ایلیٹ نے اپنی اوائل عمر میں برتا یا استعمال کیا تھا۔

ایلیٹ نے اپنی زندگی کا آغاز ایک ٹیچر کی حیثیت سے کیا کچھ عرصہ تک
وہ ایک بنک میں کلرک کی حیثیت سے بھی کام کرتا رہا۔ اس کے کچھ دن بعد وہ لندن کے
مشہور اشاعت گھر فیبر اینڈ فیبر سے وابستہ ہوگیا جس کا اب وہ ایک ڈائرکٹر ہے۔
سنہ ۱۹۱۷ء سے سنہ ۱۹۱۹ء تک وہ 'ایمجیسٹ' تحریک کے رسالہ 'ایگوائسٹ' کے نائب مدیر
کے فرائض انجام دیتا رہا۔ سنہ ۱۹۲۲ء میں اس نے 'کرائی ٹیریئن' کے نام سے اپنا رسالہ جاری کیا جو
سنہ ۱۹۳۹ء تک نہایت پابندی کے ساتھ نکلتا رہا اس رسالہ کا اثر ان نئے لکھنے والوں پر خاص
طور پر گہرا پڑا ہے جو آج مشہور ادیب و شاعر کی حیثیت سے انگریزی ادب کا نام روشن
کررہے ہیں۔

ویسے تو ایلیٹ نے شاعری کے سلسلے میں ۱۹۱۷ء میں شہرت حاصل کر لی تھی اور اس نے اپنی کئی نظمیں اور مجموعے بھی شائع کئے تھے لیکن اس کی اصل شہرت کا آغاز ۱۹۲۲ء سے ہوا جب اس کی عظیم طویل نظم "دی ویسٹ لینڈ" شائع ہوئی۔ ۱۹۴۸ء میں اسے ادب کا سب سے بڑا انعام نوبل پرائز ملا اور اسی سال انگلستان کے بادشاہ نے اس کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے اسے "آرڈر آف میرٹ" سے نوازا۔ ابھی دو تین سال ہوئے اس نے اپنی سکریٹری سے شادی کی ہے۔

بلند پیشانی، دراز قد، گہری آنکھوں اور کھڑی ناک والا یہ عظیم شاعر و نقاد موضوع و اظہار کے اعتبار سے اس دور کا سب سے زیادہ با اثر دانشور ہے۔ اور آج وہ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اسی انہماک اور توجہ کے ساتھ پڑھایا جاتا ہے۔ جیسے دوسرے عظیم کلاسیکل شاعر اور ادیب پڑھائے جاتے ہیں۔ ادبی اعتبار سے اتنی شہرت اور عزت اس دور میں کسی دوسرے کو حاصل نہیں ہوئی۔ ایلیٹ پوری نصف صدی کا مزاج اور شعور ہے۔ ڈرامہ نگاری کے فن کو اس نے ایک نیا مزاج اور ایک نیا آہنگ دے کر اسے جدید مزاج و تہذیب سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

ایک چھوٹی سی طنزیہ نظم میں وہ خود اپنا تعارف یوں کراتا ہے،

How unpleasant to meet Mr. Eliot!
With His Features of Clerical cut
And his Brow so Grim.
And his mouth so prim,
And his Conversation so nicely
Restricted to what Precisely
And if and Perhaps and But

اور شاید یہی ایلیٹ صاحب اردو ادب کو ایک نیا شعور دے سکتے ہیں اور نعاشۂ منصور کو از سر نو تازہ کرنے میں ہمارا ایک مضبوط سہارا بن سکتے ہیں۔

پیش لفظ

(۱)

یہاں آپ یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ میں نے یہ ترجمے کیوں کیے اور ان ترجموں کے لئے ایلیٹ کے تنقیدی مضامین ہی کا انتخاب کیوں کیا؟ اس بات کا ایک سیدھا سادا سا جواب تو یہ ہے کہ میرا جی چاہا اور میں نے ترجمہ کر دیا۔ پبلشر نے مناسب سمجھا اور اسے شائع کر دیا۔ "اللہ اللہ اور خیر سلا"۔ لیکن یہ بات کہہ کر شاید میں آپ کو "آ بیل مجھے مار" کی دعوت دوں گا — ویسے اگر سچ پوچھیں، تو بات بھی یہی ہے کہ ایلیٹ کی تحریریں مجھے پسند ہیں۔ اس کا انداز بیان، اور زاویۂ نظر مجھے بھاتا ہے۔ اس کی سنجیدگی، اس کے خیالات کی گہرائی اور بات میں سے بات نکالنے کا ڈھنگ مجھے اچھا لگتا ہے اس لئے میں نے اس کے تنقیدی مضامین سے ان نو مضامین کا انتخاب کر لیا جو نہ صرف اپنے اپنے طور پر بھرپور تبصرے ہیں بلکہ ان میں ادب و تہذیب

کے مسائل کو عالمگیر ذہنی تناظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے۔ ان ترجموں سے میں نے اپنے ذہن کی تعمیر کا کام لیا ہے۔ یہ ترجمے دراصل میرے لئے ریاض کی حیثیت رکھتے ہیں جن کے ذریعے میں نے ایلیٹ کی فکر اور اس کے طرز و ادا کو اپنے مزاج میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ان مضامین کا ترجمہ کرتے وقت میری ہڈیاں بولنے لگی تھیں۔ ان ترجموں کے بعد اب کم از کم مجھے یہ اندازہ ہو گیا ہے کہ اگر اردو زبان میں فلسفیانہ اور سنجیدہ تحریروں کے ترجمے کئے جائیں تو اس میں اتنا "سہار" ہے کہ وہ ان کا اظہار کر دے۔ واضح رہے کہ میں نے یہاں "سہار" کا لفظ استعمال کیا ہے جس کے معنی سے شاید آپ مجھ سے زیادہ واقف ہیں۔

عام طور پر کسی ترجمہ کو اچھا سمجھ کر جب اس کی تعریف کی جاتی ہے تو یہ کہا جاتا ہے کہ اس میں بڑی روانی ہے۔ زبان بامحاورہ و سلیس ہے اور مضمون واضح ہے۔ لیکن اس بات پر اگر سنجیدگی سے غور کیا جائے تو اندازہ ہو سکتا ہے کہ صرف روانی و سلاست ہی ترجمے کے بنیادی اجزاء نہیں ہیں۔ آپ خود ہی اندازہ کیجئے کہ سنجیدہ علمی جیدہ تحریر کا ترجمہ صرف رواں و سلیس کیسے ہو سکتا ہے جب کہ زبان کا مزاج اور جملوں کی ساخت ہماری زبان کے مزاج اور جملوں کی ساخت سے مختلف ہو۔ جبکہ ایک طرف تو ہمارے ہاں طویل جملے لکھنا مشکل کام ہو۔ اور دوسری طرف قول محال اور جملۂ معترضہ کا رواج بھی جدید روش کے ساتھ زبان

میں داخل ہوا ہو۔ ترجمہ کا مزاج اصل تحریر کے مزاج سے الگ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ زبان ایک نئے مزاج سے روشناس ہو کر پھیلتی اور بڑھتی ہے۔ نئے لہجے اور جملوں کی نئی ساخت کو اپنے مزاج میں جذب کر کے اظہار کی نئی قوتوں سے متعارف ہوتی ہے۔ ترجمہ کی اہمیت یہی ہے کہ ایک طرف تو اس کے ذریعہ نئے خیالات زبان میں داخل ہوتے ہیں جس سے ذہنی جذب و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے، دوسرے، زبان کی قوت اظہار میں نئے امکانات پیدا ہونے لگتے ہیں اور وہ زبان بھی سنجیدہ خیالات کے بیان پر قدرت حاصل کر کے احساس و خیال کی نئی نئی تصویریں ابھارنے کی اہل ہو جاتی ہے۔

اکثر ترجمہ کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے ہاں افسانوں اور ناولوں وغیرہ کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پا گئی ہے۔ جب کسی فلسفیانہ، پیچیدہ تحریر کا ترجمہ کیا جائے گا تو ظاہر ہے اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی جو خود اپنی زبان میں براہ راست لکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور جب یہ روانی ترجمہ میں پیدا نہیں ہو سکتی تو وہ ترجمہ اصل کیسے معلوم ہوگا۔ ایسے میں مترجم کا فرض یہ ہے کہ وہ مصنف کے لہجے اور طرز ادا کا خیال رکھے۔ لفظوں کا ترجمہ قریب قریب معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور ضرورت پڑنے پر نئے مرکبات بنائے، نئی بندشیں تراشے اور نئے الفاظ وضع کرے۔ ایسے ترجمے سے آخر کیا فائدہ جو سلاست تو پیدا کر دے لیکن مصنف کی روح، اس کے

لہجے اور تیور کو ہم سے دور کردے اور ساتھ زبان کے مزاج کو اسی طرح روایتی روش، واظہار بیان پر قائم رکھے اور اس میں کسی اضافے، نئے امکان یا تجربے کی کوشش نہ کرے۔ زبان کے مزاج کو بدلنے، اسے نئے امکانات سے روشناس کرانے اور طرز ادا کے نئے نئے ڈھنگ سے آشنا کرانے میں مترجم کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسری زبان کی تہذیب کے ساتھ مل کر نئے نئے گل کھلا سکتی ہے۔

انگریزی زبان تہذیب و مزاج کے اعتبار سے اردو زبان سے مختلف ہے۔ انگریزی میں جملوں کی ساخت، فاعل، فعل، مفعول کی ترتیب اور تہذیبی انداز نظر ہماری زبان سے مختلف ہے۔ اب ایسے میں ترجمے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں، ایک طریقہ تو یہ کہ اصل متن کا صرف لفظی ترجمہ کر دیا جائے اور بس (اسے ترجمہ کرنا نہیں کہتے۔ مکھی پہ مکھی مارنا کہتے ہیں) دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ مفہوم لے کر آزادی کے ساتھ اپنی زبان کے روایتی و مقبول انداز بیان کو سامنے رکھتے ہوئے ترجمہ کر دیا جائے۔ تیسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ترجمہ اس طور پر کیا جائے کہ اس میں مصنف کے لہجے کی کھنک بھی باقی رہے، اپنی زبان کا مزاج بھی باقی رہے اور ترجمہ اصل متن کے بالکل مطابق ہو۔ ترجمہ کی یہ شکل سب سے زیادہ مشکل ہے۔ ایسے ترجموں سے زبان و بیان کو ایک فائدہ تو یہ ہو سکتا ہے کہ زبان کے ہاتھ بیان کا ایک نیا سانچا آ جاتا ہے۔ دوسرے جملوں کی ساخت ایک نئی شکل اختیار کر کے اپنی زبان کے اظہار کے سانچوں

کو وسیع تر کر دیتی ہے۔ اب جبکہ زبانوں کے رشتے زیادہ وسیع ہو کر ایک دوسرے سے قریب تر ہو رہے ہیں ضرورت اس امر کی ہے کہ مترجمین بھی اظہار کے سانچوں اور جملوں کی ساخت کا خاص طور پر خیال رکھ کر زبان کو نئے تقاضوں اور نئے امکانات سے روشناس کریں۔ میں نے ان ترجموں میں اپنی کم مائیگی کے باوجود مقدور بھر یہی کوشش کی ہے کہ کس طرح اپنی زبان کو اظہار کے جدید تقاضوں کا اہل بنایا جائے۔ جہاں تک ہماری زبان کا تعلق ہے اس میں شاعرانہ انداز بیان کے لئے بڑی گنجائش ہے لیکن پیچیدہ و فلسفیانہ تحریروں کے ترجموں میں یہ ماندگی پڑ جاتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہے کہ ہم نے ایسے ترجمے کم کئے ہیں جس میں زبان و بیان کے نئے اسلوب و تجربہ کا خیال بھی رکھا گیا ہو۔ دوسرے ترجمہ کرتے وقت نہ تو ہم نے نئے لفظوں کی ٹوہ لگائی ہے اور نہ لفظوں کی مخصوص معنی و مفہوم میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک ہی لفظ کو مختلف منظروں سے ترجمہ کر کے ہمیشہ اپنا کام نکال لیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں یہ الفاظ ذہن میں پوری طور پر معنی و مفہوم کی تصویر ابھارنے میں ناکام رہتے ہیں۔ لفظوں کے ترجمے اور معنی متعین کرنے سے ایک طرف تو ابلاغ کا مسئلہ سہل ہو جاتا ہے۔ دوسرے زبان میں سنجیدگی اظہار پیدا ہو جاتی ہے۔ پچھلے دنوں میٹرک کے امتحان میں ایک سوال یہ پوچھا گیا کہ "مخلوط اور مرکب میں کیا فرق ہے۔ مثالیں دے کر واضح کیجئے؟" بہت سے طلباء اس سوال کا

جواب صرف اس لئے نہ دے سکے کہ انھوں نے اپنے نصاب کی کتاب میں 'آمیزہ' اور 'مرکب' کا فرق پڑھا تھا اور یہاں ممتحن نے 'آمیزہ' کے بجائے 'مخلوط' کا لفظ استعمال کر کے ابلاغ کے مسئلہ کو طلبا کے لئے دشوار تر بنا دیا تھا۔ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ترجموں کے ذریعہ اس ابہام کو دور کریں۔ اور لفظوں کے معنی و مفہوم متعین کر کے انھیں اپنی تحریروں کے ذریعہ مروج کریں۔ انگریزی لفظوں کے اردو ترجموں کی بے احتیاطی کا اثر ہمیں جدید نثر میں عام طور پر نظر آتا ہے۔ جس کے اکثر جملے بے معنی و بے ربط سے معلوم ہوتے ہیں۔ اچھے ترجموں کے ذریعے اس خرابی کو بھی دور کیا جا سکتا ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مترجم میں کام کرنے کا محرک یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے دماغ پر زور ڈالے بغیر کسی دوسرے کے پھلوں کو اپنی زبان کے خوان میں رکھ کر پیش کر دے۔ اگر کتاب کا مصنف مشہور ہوا تو اس کے سہارے مترجم کو بھی شہرت کے پر لگ گئے۔ حالاں کہ دیکھا جائے تو معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ ایک طرف تو مترجم کی ذات مصنف کی ذات سے ہمیشہ کم تر رہتی ہے۔ برخلاف اس کے مصنف کی شخصیت ترجمہ کے ذریعے پھیل کر اور بڑا عام ہو جاتی ہے۔ اپنی بات ہو تو آدمی جس طرح چاہے اس کا اظہار کر دے لیکن ترجمہ میں آدمی بندھ کر رہ جاتا ہے۔ مصنف کے ہاتھ میں اس کی باگ ڈور ہوتی ہے۔ اگر اس نے گرفت سے نکلنے کی کوشش کی تو اصل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے

بالکل مطابق رہنے کی کوشش کی تو بیان میں اجنبیت در آتی ہے۔ جملوں کو توڑ کر اپنے طور پر بیان کرنے کی کوشش کی تو اس کی زبان و بیان و اظہار کے نئے امکانات سے محروم ہو جاتی ہے۔ ایسے میں مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ دوسری زبان کے اظہار کو اپنی زبان کے اظہار سے قریب تر لائے اور مصنف کے لہجے اور طرز ادا سے اپنی زبان میں ایک نئے اسلوب کے لئے راہ ہموار کرے۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں کہ ہمارے ہاں اکثر و بیشتر ترجمے اردو کے روایتی و مروجہ طرز ادا کے ذریعہ کئے گئے ہیں جس سے زبان اور اس کی قوت کا اظہار کو ترجموں سے وہ فائدہ نہیں پہونچ سکا ہے جس کے امکانات ہمیشہ اچھے ترجموں میں ہوتے ہیں اور جن کی ہمیں زبان و بیان کی ترقی کے لئے شدت سے ضرورت ہے۔ ایسے ترجموں میں ممکن ہے آپ کو اجنبیت کا احساس ہو لیکن اس اجنبیت سے جب آپ مانوس ہو جائیں گے تو آپ خود محسوس کریں گے کہ اب زبان خیال و احساس کے بوجھ تلے دب کر نہیں رہ جاتی بلکہ اب اس میں اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے ترجمے روا داری میں نہیں پڑھے جا سکتے اور نہ ان کی حسن و دلکشی ایک ہی نظر میں آپ کے دل و دماغ تک پہونچ سکتی ہے بلکہ ایسے ترجموں کو آپ پلاٹ، کہانی یا موضوع کی دلچسپی اور افادیت سے زیادہ نئے فلسفیانہ انداز فکر، سنجیدہ تہذیبی رویوں، جملوں کی نئی ساخت، اظہار، انداز بیان کے نئے امکانات کے لئے پڑھیں گے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے:

"جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان فکر اور لطافت اظہار کے اعتبار سے امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔"

ہم اپنی زبان کو جب تک لطافتِ اظہار کے تنوع اور علوم کی وسعت سے مفید نہیں بنائیں گے، ہماری زبان پیچھے رہ جائے گی اور ہماری پوری تہذیب بھی موت کے آغوش میں جا سوئے گی۔ میرا خیال ہے کہ ہم اچھے ترجموں کے ذریعے اپنی زبان اور اپنی تہذیب کی خدمت کر کے اسے مفید اور کارآمد اور موثر بنا سکتے ہیں۔

(۲)

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جب تک ادب، ادب رہے گا" اس وقت تک تنقید کے لئے جگہ باقی رہے گی۔ کیوں کہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ "ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے ان کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے ان حوالوں میں دو باتیں اہم ہیں، ایک تو تنقید کی بنیاد کا مسئلہ اور دوسرا

نقاد کی بنیادی حیثیت کا سوال۔ ان دونوں باتوں کو سامنے رکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق و تنقید میں جذبہ، احساس، خیال اور اظہار کا مسئلہ تقریباً یکساں ہے۔ دونوں سے تہذیب کے ارتقا میں مدد ملتی ہے۔ دونوں اپنے اپنے طور پر ذہن انسانی کو متاثر کرتی ہیں اور دونوں سے زبان، خیال، احساس و جذبہ کی نشو و نما میں مدد ملتی ہے۔ اگر کسی دور کا علامتی اظہار تخلیق میں ہوتا ہے تو اس دور کا مکمل اظہار اچھی تنقید کے ذریعہ ہوتا ہے۔ نقاد دراصل غیر معمولی صلاحیتوں کا قاری ہوتا ہے۔ عام قاری اور نقاد قاری میں فرق یہ ہے کہ اس کے پاس اظہار کا وسیلہ بھی ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ کسی بات کو وہ کیوں پسند کر رہا ہے۔ اسے اپنے احساس پر اعتماد ہو جاتا ہے۔ اسی لئے وہ اپنے ذہنی تجسس کے سہارے ادب و تہذیب کے متعلق نئے نئے سوال اٹھاتا ہے اور نئے نئے مسائل سامنے لاتا ہے۔ وہ اپنے تجربے کا اظہار بھی کر سکتا ہے اور اس تجربہ کا دوسرے تجربوں سے مقابلہ بھی کر سکتا ہے۔ اس طرح ایک طرف تو وہ تخلیق سے لطف اندوز ہونے کے جذبے میں اضافہ کرتا ہے، اور دوسری طرف تہذیب کے بنیادی احساسات میں تیزی اور جلا پیدا کرتا ہے۔ الجھے الجھے محسوسات، خیالات، جذبات اور عقائد کو ایک نئے عمل کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ ذہن کی اسی تخلیقی ترتیب کا نام تنقید ہے۔

نقاد اپنی تحریروں کے ذریعہ خیالات و محسوسات کی تعمیم کرتا ہے۔ ہمارے مذاقِ سخن کو بناتا اور سنوارتا ہے۔ اپنے زمانے کے شعور کی تشریح و تاویل خود اپنے

زمانے کے لوگوں کے سامنے کرتا ہے۔ حال کا رشتہ ماضی سے جوڑتا ہے اور ماضی کو نئے نئے زاویوں سے دیکھ کر دوسروں کی توجہ بھی اس طرف مبذول کراتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ماضی سے وہ کیا سیکھ سکتا ہے اور حال کو اس سے کیا فائدہ پہونچا سکتا ہے۔ مثلاً جب ہم شاعری' یا کسی دوسرے فن پر بات کرتے ہیں تو ہماری یہ بات حقیقت دراصل ہمارے اپنے تجربے' احساس اور' فکر کا یا تو اظہار کرتی ہے یا پھر اس کو پھیلانے اور وسیع تر کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ جیسے اچھی شاعری یا کسی اور فن کے لئے گہری فکر' وسیع تجربے' مطالعے اور سچے احساس کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی طرح اس کے مطالعہ کے لئے بھی ان سب چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے یہ سب چیزیں جب شاعری میں داخل ہوتی ہیں تو اچھی شاعری پیدا ہوتی ہے اور جب ان کا اظہار کیا جاتا ہے تو اچھی تنقید۔ ذراسے ادب کو پورے طور پر سمجھنے اور اس کی توصیف کرنے کے لئے پورے ادب کے مطالعے اور تفہیم کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف اپنی زبان کے ادب کی بلکہ دوسری زبانوں کے ادبیات کی بھی اور بالخصوص ان زبانوں کی جنھوں نے ہماری زبان کو بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے، انگریزی زبان نے اردو زبان کو حد درجہ متاثر کیا ہے اور جدید انگریزی ادب کو ایلیٹ کی شاعری اور تنقید دونوں نے متاثر کیا ہے۔ اسی لئے ایلیٹ کی اہمیت ہمارے لئے بھی بڑھ جاتی ہے۔

تنقید کی بدنامی کے ذمہ دار وہ لوگ ہیں جو یا تو ایسی جگہ بیٹھے ہیں جہاں ان

سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ کتابیں تصنیف کریں گے یا مضامین لکھیں گے
یا وہ لوگ ہیں جن کے پاس کہنے کے لئے تو کچھ ہے نہیں لیکن وہ صرف یہ سوچ
کر لکھتے ہیں کہ لکھنے کی یا تو انہیں بہ اعتبار پیشہ ضرورت ہے یا اپنی علمیت و
قابلیت سے اپنے طلبا اور اہل معاشرہ کو مرعوب رکھنے کی ضرورت ہے۔ اگر
ایسے لوگ تنقید نہ لکھتے تو ہرزہ گوئی اور مہمل نویسی کا اتنا انبار نہ لگتا اور
صرف چند کام کی کتابیں سامنے آتیں جو نہ صرف قابل مطالعہ ہوتیں بلکہ ان کے ذریعہ
زمانے کے شعور کو سمجھنے، مذاق کو سنوارنے اور تہذیبی رجحانات کے دھاروں
اور عوامل کو دیکھنے میں مدد ملتی۔ وہ لوگ جو تنقید کو تخلیق سے کمتر سمجھتے ہیں اور
کسی قوم کی تخلیقی نامردی تصور کرتے ہیں۔ دراصل یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو ادب اور
تہذیب کے عوامل کی تکذیب کر کے اسے زندگی کے عوامل سے الگ دیکھتے ہیں اور
ساتھ ساتھ یہ نہیں جانتے کہ تنقید کیا ہے اور ذہن انسانی کی جلا کے لئے اس کی
کیا ضرورت اور اہمیت ہے۔ ادب کی تاریخ سے تنقید کو پورے طور پر خارج کر
دیجئے۔ اور دیکھئے کہ آپ کے پاس افہام و تفہیم کے لئے پھر کیا رہ جاتا ہے۔ افہام و
تفہیم اور خیالات و محسوسات کے اظہار کا سب سے بڑا ذریعہ تنقید ہے۔
ایلیٹ انہی اقدار کا علمبردار ہے۔ اس کی نظر ساری تہذیب اور اس کے
مسائل پر ہے اور ان سب مسائل کی روشنی میں وہ ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔
اور تو اور وہ کھانے پکانے کے فن سے قوم کو بے نیاز دیکھ کر اس کے

زوال کے آثار کا پتہ دینے لگتا ہے۔ یہی وہ اقدار ہیں جن کی ہمیں ضرورت ہے اور جن کے مطالعہ سے ہم ادب کو پوری زندگی کے ساتھ لے کر چل سکتے ہیں اور ادب کو پورے معاشرہ کی تہذیب اور زندگی کا ذریعۂ اظہار بنا سکتے ہیں۔

ایلیٹ نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ انگریزی ادب کی اقدار کو نئی ترتیب و اہمیت کے ساتھ متعین کیا ہے اور انگریزی ادب کا یوروپی اقدار تہذیب اور کلچر کے ساتھ رکھ کر جائزہ لیا ہے۔ اس نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ رجحانات کا مطالعہ کیا ہے۔ مختلف عوامل اور رویوں کو واضح کیا ہے۔ ایسے نقاد جو سارے ادب کی اہمیت کو نئے سرے سے ترتیب دے کر نئے خیالات و رجحانات کو پیدا کر کے ادب کو نئی زندگی اور نئی توانائی بخشتے ہیں، خال خال نظر آتے ہیں۔ ایسے نقاد ادب کے دھاروں کو بدل کر فکر و تحقیق کے راستوں کو اجاگر کر دیتے ہیں اور آنے والی نسلیں برسوں اسی مزاج پر اپنی تخلیقات کی بنیاد رکھ کر ادب میں رنگا رنگ پھول کھلاتی رہتی ہیں۔ ایلیٹ اس اعتبار سے بیسویں صدی کا سب سے بڑا نقاد ہے۔ اس نے گزشتہ چالیس سال میں کالج کے اساتذہ و طلبا سے لے کر اسکالرز، شعراء، ادبا کے ہر طبقہ کو متاثر کیا ہے اور آج ایلیٹ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اس انداز سے پڑھایا جاتا ہے جیسے کسی مرحوم شاعر یا نقاد کو۔ کسی کی شہرت کی انتہا یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی ہی میں افسانہ

بن جائے۔ ۱۹۴۸ء میں جب اسے نوبل پرائز ملا تو اس نے اپنے ایک بیان میں کہا تھا کہ ترقی کا عمل بھی بہت دل چسپ ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود ایک افسانہ بن رہا ہے۔ ایک ایسی شان دار مخلوق جو وجود نہیں رکھتی۔

ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ کسی نے قدر اول کی شاعری بھی کی ہو اور قدر اول کی تنقید بھی تخلیق کی ہو۔ ایلیٹ اس کی نمایاں مثال ہے۔ اگر اس بات کا تجزیہ کیا جائے کہ ایسا کیوں ہے تو اس کی وجہ یہ نظر آتی ہے کہ ایلیٹ کی شاعری اور تنقید ایک ہی قوت کی دو مختلف شکلیں ہیں۔ وہ چیز جو وہ اپنی شاعری میں پیدا نہ کر سکا اس کا ذکر اس کے ہاں تنقیدوں میں مل جاتا ہے۔ اس کی تنقیدیں اس کے کارخانۂ شاعری کا ایک جزو ہیں، اور شاعری کی تخلیق کے سلسلے کے احساسات، خیالات، مطالعے اور عمل کا بیان یا تعمیم ہیں۔ اس لیے اس کی تنقیدیں ایک ذہنی جستجو کا اظہار بن جاتی ہیں اور مستقبل کے تخلیقی و تنقیدی ادب کے لیے بڑے امکانات اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہیں۔ اس کی شاعری کی طرح اس کی نثر میں بھی اختصار پسندی ہے۔ وہ کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کو بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اب اس کی تحریروں میں گہری سنجیدگی غیر معمولی علمیت اور گہری فکر کے باوجود ایک ذاتی تعلق کا احساس رہتا ہے اور پڑھتے وقت قاری کا ذہن کچھ یوں محسوس کرتا ہے کہ گویا وہ اسی سے مخاطب ہے۔ اس کی تحریروں کے ٹھنڈے انداز گفتار میں بلا کی جاذبیت ہے۔

ایلیٹ کی تحریروں میں روایت کی اہمیت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ وہ روایت کو ذہنِ انسانی کی ترقی اور تہذیب وادب کے صحت مند ارتقار کے لئے از بس ضروری خیال کرتا ہے۔ احساسِ ماضی اس کی تحریروں میں ہر جگہ رسابسا نظر آتا ہے۔ لیکن یہ ماضی کوئی مردہ یا فرسودہ ماضی نہیں ہے بلکہ زندہ روایت کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا ہے جس کا تعلق حال سے بھی اسی قدر گہرا ہے جس قدر خود حال کا مستقبل سے۔ اس ماضی میں ماضی بھی ہے اور حال بھی ہے۔ ماضی اور حال کا فرق زمانے اور وقت کا فرق نہیں ہے بلکہ دراصل یہ فرق شعور کا فرق ہے۔ ایلیٹ تخلیق کو کوئی ایسی چیز نہیں سمجھتا جو بے ساختہ پیدا ہو جاتی ہے بلکہ اس کا خیال ہے کہ فن شعوری طور پر تشکیل پاتا ہے جس سے مخصوص اثر پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ اور یہ مخصوص اثر غیر شعوری طور پر پیدا نہیں ہو سکتا۔ وہ ادب میں دائمی اقدار کا قائل ہے لیکن ایسی دائمی اقدار جن میں روحِ عصر پورے طور پر جاری و ساری رہتی ہے۔ ہمارے نقاد جو سنجیدگی، علمیت، محنت اور فکر کو چھوڑ کر اب فقرہ بازی پر اکتفا کر رہے ہیں اور ان فقروں سے اپنی شہرت کی دیوار کھڑی کر رہے ہیں، ایلیٹ کی تنقید وں سے شاید وہ بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

ایلیٹ کی تنقیدوں میں ایک نقطۂ نظر ایک رویہ نظر آتا ہے۔ وہ اس نقطۂ نظر یا رویہ کو آہستہ آہستہ پھیلاتا اور بڑھاتا ہے۔ شروع میں وہ نسبتاً کہل

احساس رہتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنے قاری کو ذہنی طور پر تیار کر لیتا ہے تو پھر
وہ بات کو اشاروں میں ادا کرنے لگتا ہے۔ مضمون جیسے جیسے بڑھتا
جاتا ہے۔ فکر و احساس کی گہرائی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے تعمیم کرنے کا سلسلہ بھی
اس کے یہاں ایسے ہی وقت شروع ہوتا ہے۔ مضمون ختم ہونے تک وہ اپنے
انداز اپنے دلائل اور اپنے موضوع کو پیش کرنے کے سلیقے سے قاری کو بھی اپنے
ساتھ اس بلندی پر لے آتا ہے کہ جہاں اس کا ذہن اس کے خیالات کو قبول کرنے
کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اثر آفرینی کے اعتبار سے اس کی تنقید یں بڑی
اہمیت رکھتی ہیں۔ اس کا مضمون خط مستقیم میں نہیں چلتا۔ بلکہ بل کھاتا
ہوا منحنی انداز سے چلتا ہے جس میں تناسب اثر آفرینی اور ہم آہنگی برقرار رہتی
ہے۔ اظہار میں نہ کہیں جھول ملتا ہے اور نہ کہیں غیر متعلق بات۔ ایک جملہ
دوسرے جملے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے تسلسل کے دائرہ کو ہم آہنگی بخشتا رہتا
ہے اور یہ تسلسل اس درجہ جامع ہوتا ہے کہ ایک جملے کو ہلانے سے سارا
مضمون متاثر ہو جاتا ہے۔

جب جب انگریزی ادب میں غلط رجحانات داخل ہوئے ہیں ایلیٹ
نے مؤثر طریقہ پر ان کا سدباب کیا ہے۔ تاثراتی تنقید کے خلاف لکھ کر اس
نے تنقید کو تنقید سے متاثر کیا ہے۔ آخر آخر میں اس نے تشریحی و تجزیاتی تنقید
کے خلاف ایک اور اہم مضمون لکھا ہے۔ ایلزبیتھن ڈرامہ اور جدید منظوم ڈرامے

کا احیاء اسی کا مرہونِ منت ہے۔ انیسویں صدی کے شعراء کے اثرات کو دھونے میں اس کا ہاتھ ہے۔ ڈرائڈن، پوپ، دانتے، ورجل، ڈن وغیرہ وغیرہ کی شاعری کو ایک نئی اہمیت کے ساتھ پیش کرنے اور مقبول بناتے میں اسی کا حصہ ہے۔ روایت کے نظریے، میڈیم، اظہار اور شخصیت کے مسئلہ، غیر شخصیت کے نظریے، کلاسیک کے نئے تصور، شاعری کے محرکات و تخلیقی عمل کا اظہار بھی اسی کا مرہونِ منت ہے۔ ایسی شخصیت جس نے انگریزی ادب کو اس طور پر اس درجہ متاثر کیا ہوا اس سے ہم اردو والے کیا سیکھ سکتے ہیں۔ یہ کوئی ایسی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے جس پر مزید اب کچھ کہا جائے۔ کیا اچھا ہو اگر ہم ایلیٹ کی تنقیدوں کے انداز فکر و طرز ادا کو سامنے رکھ کر اپنے ادب کا نئے سرے سے جائزہ لیں اور اس کی روایت کو جدید تقاضوں کے پیش نظر مرتب کر سکیں۔

جمیل جالبی

شاعری کا سماجی منصب

اس مضمون کا عنوان کچھ ایسا ہے کہ مختلف لوگ اس سے مختلف چیزیں مراد لے سکتے ہیں۔ اس لئے معذرت کے ساتھ پہلے یہ بات واضح کرتا چلوں کہ میں اس سے کیا کچھ مراد نہیں لیتا تاکہ پھر یہ بتا سکوں کہ دراصل اس سے میری مراد کیا ہے۔ جب ہم شاعری کے منصب کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو ہم غالباً یہ سوچتے ہیں کہ اسے دراصل کیا ہونا چاہیئے اور یہ نہیں سوچتے کہ اس نے اب تک کیا کچھ کیا ہے اور کیا کچھ کرتی رہی ہے۔ یہ دراصل ایک اہم فرق ہے۔ لیکن فی الحال میرا ارادہ اس موضوع پر گفتگو کرنے کا نہیں ہے کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیئے؟ وہ لوگ جو یہ بتاتے ہیں کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیئے خاص طور پر جب وہ خود شاعر بھی ہوں تو عام طور پر ان کے ذہن میں اس مخصوص شاعری کا تصور ہوتا ہے جو وہ خود لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ممکن ہے کہ مستقبل میں شاعری کا منصب اس سے مختلف ہو جو ماضی میں اس کا منصب رہا ہے۔ لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو مناسب ہے کہ پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ آخر ماضی میں (ایک دور میں یا کسی دوسرے دور میں، ایک زبان میں یا کسی دوسری زبان میں) اور ساتھ ساتھ

دنیا بھر میں) اس کا کیا منصب رہا ہے۔ میں بڑی آسانی کے ساتھ لکھ سکتا تھا کہ میں خود شاعری کے ساتھ کیا عمل کرتا ہوں اور میرے ذہن میں شاعری کا خود کیا تصور ہے، اور پھر یہ بتا کر میں آپ کو ترغیب دینے کی کوشش کرتا کہ در حقیقت یہ وہ چیز ہے جسے ماضی میں تمام اچھے شاعروں نے اپنی شاعری میں برتنے کی کوشش کی ہے اور اگر انھوں نے اسے نہیں برتا ہے تو انھیں برتنا چاہیئے تھا۔ یہ بات دوسری ہے کہ وہ پورے طور پر اس میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں اور شاید اس میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں تھا۔ لیکن میرا خیال ہے اگر شاعری کا (اور یہاں شاعری سے میری مراد ساری بڑی شاعری سے ہے) ماضی میں کوئی سماجی منصب نہیں تھا تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مستقبل میں بھی اس کا کوئی منصب نہیں ہوگا۔

جب میں ساری عظیم شاعری کا ذکر کر رہا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ میں اس موضوع کے دوسرے پہلو نظر انداز کر دوں جس پر میں اس موضوع کے تعلق سے بحث کر سکتا تھا۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے مختلف قسم کی شاعری پر یکے بعد دیگرے اظہار خیال کیا جائے اور پھر ہر قسم کی شاعری پر سماجی منصب کے تعلق سے اس عام سوال تک پہونچے بغیر کہ خود شاعری کا بحیثیت شاعری کیا منصب ہے بار بار بحث کی جائے۔ میں یہاں شاعری کے عام اور مخصوص منصبوں میں امتیاز کرنا چاہتا ہوں تاکہ یہ بات واضح ہو جائے کہ وہ کون سے پہلو ہیں جن پر ہم روشنی نہیں ڈال رہے ہیں اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔ ہو سکتا

ہے کہ شاعری میں ارادی اور شعوری طور پر سماجی مقاصد ہوں۔ شاعری کی ابتدائی
شکل میں یہ مقصد اکثر بالکل واضح نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم زمانے کی دھنوں
اور گیتوں میں کچھ ایسے گیت اور ایسی دھنیں بھی ہیں جن میں طلسمی مقصد عملی طور پر
موجود ہے جن کے ذریعہ (اس زمانے میں) علاج معالجے کا کام لیا جاتا تھا، جادو ٹونے
اور جھاڑ پھونک کا کیا علاج کیا جاتا تھا اور جن بھوت اتارے جاتے تھے
شاعری ابتدا میں مذہبی رسوم کے لئے استعمال کی جاتی تھی۔ اب بھی جب کوئی بھجن
گایا جاتا ہے تو ہم شاعری کو مخصوص سماجی مقاصد کے لئے استعمال کرتے نظر آتے
ہیں۔ رزمیہ اور ساگا شاعری کی ابتدائی تخلیقات میں بھی یہی اثر موجود ہوگا کہ جو
بعد میں تاریخ بن کر صرف فرقہ وارانہ تفریح طبع کے طور پر زندہ رہی اور ہم تک پہونچی
تحریری زبان کے وجود میں آنے سے قبل ایک باقاعدہ شاعری ایسی ضرور رہی ہوگی جو
ذہن انسانی کی یادداشت کے لئے بہت مفید ثابت ہوئی ہوگی۔ زیادہ ترقی یافتہ
سماجوں میں، جیسا کہ قدیم یونان کا سماج تھا، شاعری کے مسلمہ سماجی مقاصد
بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یونانی ڈرامے نے مذہبی رسم ورواج کی کوکھ سے
جنم لیا ہے اور رسمی مذہبی تقریبوں کے ساتھ وابستہ رہ کر باقاعدہ پبلک تقریبوں
اور تہواروں کی شکل میں زندہ رہا ہے۔ پنداری نظمیں بھی سماجی تقریبوں
اور تہواروں کے ذریعہ پلی بڑھی ہیں۔ شاعری کے اس معین استعمال نے رفتہ
رفتہ شاعری کا ایک ایسا ڈھانچا تیار کر دیا۔ جس کے ذریعہ مخصوص قسم

کی شاعری میں جامعیت پیدا کی جاسکی۔

جدید تر شاعری میں اس قسم کی کچھ ہیئتیں اب بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر وہ بھجن اور مذہبی گیت جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے۔ ناصحانہ شاعری کی اصطلاح اپنے معنی کے اعتبار سے اب کچھ بدل گئی ہے۔ ناصحانہ کے ایک معنی تو معلومات بہم پہونچانے کے ہیں یا پھر اس لفظ کو 'اخلاقی ہدایات' کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے یا پھر اس سے وہ شاعری مراد لی جاتی ہے جو ان دونوں مفہوم پر حاوی ہو۔ مثال کے طور پر ورجل کی (G FORCIES) کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ ایک طرف تو یہ بذات خود بہت خوبصورت شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ اور دوسری طرف اس میں کامیاب کاشتکاری کے بارے میں مفید معلومات بھی موجود ہیں لیکن یہ بات ہمارے زمانے میں اب ناممکن سی ہوگئی ہے کہ کاشتکاری کے بارے میں ایک ایسی مفید کتاب لکھی جائے جو (ان معلومات کے ماسوا) اعلیٰ شاعری کا نمونہ بھی پیش کرتی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ مضمون بذات خود حد درجہ پیچیدہ اور سائنٹفک ہوگیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب اسے سلیقے، روانی اور عمدگی کے ساتھ نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ رہنا اب ہم یہ کرسکتے ہیں جیسا کہ رومیوں نے کیا تھا کہ علم نجوم و علم کائنات پر رسالے نظم میں قلم بند کردیں۔ ایسی نظموں کی جگہ جن کا مقصد واضح طور پر معلومات عامہ بہم پہونچانا ہوتا تھا، اب نثر نے لے لی ہے۔ ناصحانہ شاعری

بھی رفتہ رفتہ یا تو صرف اخلاقی شاعری تک محدود ہو کر رہ گئی ہے یا پھر ایسی شاعری تک محدود ہو گئی ہے جس کا مقصد مصنف کے سامنے یہ ہوتا ہے کہ وہ اس کے ذریعہ اپنے پڑھنے والوں کو کسی خاص نقطۂ نظر کی طرف مائل کرے۔ اسی لئے اس میں بڑی حد تک وہ عنصر شامل ہو گیا ہے جسے عام طور پر طنز کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایسے میں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ طنز کا دامن پیروڈی اور ادبی تمسخر کے ساتھ وابستہ ہے جن کا مقصد بنیادی طور پر تمسخر اور دل لگی پیدا کرنا ہے۔ ڈرائڈن کی کچھ نظمیں سترھویں صدی میں ان معنی میں طنز سمجھی جاتی تھیں کہ ان کا مقصد ان چیزوں کا مضحکہ اڑانا تھا جن کے خلاف وہ لکھی گئی تھیں ساتھ ساتھ ان کا مقصد ان معنی میں ناصحانہ بھی ہوتا ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو مخصوص سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر کی ترغیب دلاتی تھیں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے وہ تمثیلی طریقے بھی استعمال کرتے تھے جن میں کسی حقیقت کو قصہ کہانی کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا۔ دی ہائنڈ اینڈ دی پینتھر' (The Hind and The Panther) اس قسم کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے جس کا مقصد اپنے پڑھنے والوں کو اس طرف راغب کرنا تھا کہ سچائی کلیسائے انگلستان کے بجائے کلیسائے روم کے پاس ہے۔ انیسویں صدی میں شیلی کی شاعری کا بڑا حصہ سماجی اور سیاسی اصلاحوں کا مرہون منت ہے۔

جہاں تک ڈرامائی شاعری کا تعلق ہے اس کا سماجی مقصد اب کچھ اس قسم

کا ہے جو خود اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ آج جو شاعری لکھی جاتی ہے وہ زیادہ تر تنہائی میں پڑھنے کے لئے ہوتی ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ ایک مختصر سی صحبت میں باوازِ بلند پڑھنے کے لئے ہوتی ہے۔ اسی طرح اب لے دے کے ڈرامائی شاعری رہ جاتی ہے جس کا مقصد فوری طور پر ان لوگوں کی بڑی تعداد پر اجتماعی اثر پیدا کرنا ہوتا ہے جو ایک تخیلی قصے کو اسٹیج پر دیکھنے کے لئے جمع ہوئے ہیں۔ ڈرامائی شاعری اس طرح دوسرے اصنافِ شاعری سے مختلف ہوتا ہے اور چوں کہ اس کے بنیادی قوانین منصب اور مقصد کے اعتبار سے وہی ہیں جو خود ڈرامے کے ہیں، اس لئے یہ ڈرامے میں ضم ہو گئی ہے۔ اور یہ بات کہ ڈرامے کے خاص سماجی منصب کیا ہیں فی الوقت میرے موضوع سے خارج ہے۔

اب جہاں تک فلسفیانہ شاعری کے خاص منصب کا تعلق ہے تو اسے سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ذرا تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا جائے اور تاریخی اعتبار سے اس پر روشنی ڈالی جائے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس بات کو واضح کرنے کے لئے کہ ہر نوع کی شاعری کا خاص منصب کسی دوسرے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ شاعری کی کافی قسموں کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامائی شاعری کا منصب ڈرامہ کے ساتھ وابستہ ہے۔ معلومات بہم پہونچانے والی ناصحانہ شاعری کا منصب اس کے نفسِ مضمون کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی، اخلاقی ناصحانہ شاعری کا منصب فلسفہ، مذہب

سیاست و اخلاقیات کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے ، یہ ہو سکتا ہے کہ ہم اس قسم کی شاعری کے منصب پر تو غور کر لیں لیکن شاعری کے اصل منصب کا سوال پھر بھی ذہن کا ذہن میں رہے ۔ کیوں کہ یہ ساری چیزیں عمدگی کے ساتھ نثر میں بیان کی جا سکتی ہیں ۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے میں یہ چاہتا ہوں کہ اس اعتراض کا جواب بھی ابھی دیتا چلوں جو یہاں کیا جا سکتا ہے ۔ بعض اوقات لوگ باگ ایسی شاعری کو جس کے سامنے کوئی خاص مقصد ہوتا ہے شک و شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں ۔ مثال کے طور پر ایسی شاعری جس میں شاعر کسی سماجی ، اخلاقی سیاسی یا مذہبی نظریہ کی تبلیغ کر رہا ہو لیکن وہ لوگ یہ بات کہنے میں کبھی تامل نہیں کرتے کہ جب شاعر مخصوص نظریوں کو ناپسندیدہ نظروں سے دیکھنے لگتا ہے تو شاعری شاعری نہیں رہتی ۔ برخلاف اس کے کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ایسی شاعری حقیقی شاعری ہوتی ہے کیوں کہ اس میں ایک ایسے نقطۂ نظر کا اظہار ہوتا ہے جسے وہ پسند کرتے ہیں ۔ میں یہاں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ سوال کہ آیا شاعر اپنی شاعری کو کسی سماجی رویے کی تبلیغ یا مخالفت کے لئے استعمال کر رہا ہے بذاتِ خود اتنا اہم نہیں ہے ۔ ممکن ہے جب شاعر کسی خاص لمحہ کے مقبول رویے کو اپنی شاعری میں پیش کر رہا ہو تو ایسے میں اس کی خراب شاعری بھی عارضی طور پر مقبول ہو جائے لیکن حقیقی شاعری کا معیار یہ ہے کہ وہ کسی رویے کی عام مقبولیت کے بدلنے

کے بعد بھی زندہ رہتی ہے بلکہ یہاں تک ہوتا ہے کہ جب اس مسئلے میں کسی کو ذرہ برابر بھی دلچسپی نہ رہے جس پر شاعر نے پر جوش طریقہ پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی تھی، اس وقت بھی اس کی شاعری میں وہی توانائی اور ذہنی تازگی برقرار رہتی ہے. (Lucretius) کی نظم آج بھی عظیم شاعری ہے حالاں کہ طبعیات اور نجوم کے وہ تصورات جو اس نظم میں پیش کئے گئے ہیں اب بالکل غلط ثابت ہو کر بدل گئے ہیں. اسی طرح ڈرائڈن کی شاعری کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے. حالاں کہ سترھویں صدی کے سیاسی اختلافات اور تنازعات سے اب ہمیں کوئی دلچسپی نہیں ہے. اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے عہد ماضی کی کوئی عظیم نظم ہمیں اب بھی اسی طرح مسرت بہم پہونچائے حالاں کہ نفس مضمون کے اعتبار سے اب اسے نثر میں کہیں بہتر طور پر پیش کیا جا سکتا ہے.

اب اگر ہمیں شاعری کے بنیادی سماجی منصب کو تلاش کرنا ہے تو ضروری ہے کہ پہلے اس کے زیادہ واضح منصوبوں پر نظر ڈالیں ـ وہ منصب جنھیں شاعری میں ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیئے. میرا خیال ہے کہ شاعری کا پہلا منصب جس کے بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہونچائے. اگر آپ مجھ سے یہ سوال پوچھیں کہ یہ مسرت کس قسم کی ہوگی تو اس کا جواب میرے پاس صرف یہ ہے کہ اسی قسم کی مسرت جو شاعری ہمیشہ بہم پہونچاتی رہی ہے. اس جواب کی وجہ یہ ہے کہ اس کے علاوہ اگر کوئی جواب دیا جائے گا تو وہ ہمیں جمالیات

اور آرٹ کی ماہیت کے عام مسئلہ کی طرف کہیں دور لے جائے گا۔
میں سمجھتا ہوں کہ اس پر سب کو اتفاق ہوگا کہ ہر اچھا شاعر خواہ وہ عظیم شاعر ہو یا نہ ہو ہمیں مسرت کے ماسوا کچھ اور بھی دیتا ہے۔ کیوں کہ اگر شاعری کا کام صرف مسرت بہم پہونچانا ہی ہوتا تو یہ مسرت بہت اعلیٰ درجہ کی مسرت نہ ہوتی۔ کسی خاص ارادے کے سوا جو شاعری میں موجود ہو اور جس کی مثالیں مختلف قسم کی شاعری کے حوالوں سے میں اوپر دے چکا ہوں۔ شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا ابلاغ ہوتا ہے یا پھر کوئی مانوس تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے یا پھر کسی ایسی چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے اظہار کے لئے ہمارے پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں وسعت پیدا کرتا ہے یا ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے۔ لیکن میرے اس مضمون کا تعلق نہ تو شاعری کے اس انفرادی فائدے سے ہے اور نہ اس کا تعلق کسی انفرادی مسرت کی نوعیت سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم سب مسرت کی ان دونوں قسموں سے واقف ہیں جو شاعری میں ہمیں ملتی ہیں اور ساتھ ساتھ "مسرت کے ماسوا" ہم اس فرق کو بھی محسوس کرتے ہیں جو شاعری ہماری زندگی میں پیدا کرتی ہے۔ ان دونوں تاثرات کو پیدا کئے بغیر شاعری شاعری نہیں رہتی۔ ہم اس بات کو مان تو لیں گے لیکن ساتھ ساتھ ایسی چیز کو نظر انداز کر بیٹھیں گے جو اجتماعی طور پر شاعری پورے سماج کو دیتی ہے۔ میں اس بات کو وسیع تر معنی میں استعمال کر رہا ہوں کیونکہ میرا خیال

ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری ہونی چاہیے اور یہ شاعری نہ صرف ان لوگوں کے لئے ہو جو اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ ایسے لوگ دوسری زبانوں کو سیکھ کر ان کی شاعری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ بلکہ ایسی شاعری جس کا اثر بحیثیت مجموعی سارے معاشرہ پر پڑ سکے۔ اس بات کا مطلب یہ ہوگا کہ اس کا اثر ان لوگوں پر بھی پڑے گا جو شاعری سے لطف اندوز نہیں ہوتے۔ میں اس میں ان لوگوں کو بھی شامل کرتا ہوں۔ جو اپنے قومی شاعروں کے ناموں تک سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور یہی میرے اس مقالہ کا اصل موضوع ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ شاعری اس اعتبار سے دوسرے فنون سے مختلف فن ہے کیونکہ اس کی قدر و قیمت شاعر کی اپنی قوم اور زبان کے لئے ہوتی ہے۔ اور اس کی یہ اہمیت کسی دوسری قوم یا زبان کے لئے نہیں ہوتی۔ یہ بات درست ہے کہ موسیقی اور مصوری بھی اپنے اندر مقامی اور نسلی خصوصیات رکھتی ہیں لیکن ان فنون کو سمجھنے اور سراہنے کی مشکلات دوسری قوم کے افراد کے لئے نسبتاً بہت کم ہوتی ہیں۔ برخلاف اس کے یہ بھی درست ہے کہ نثری تحریر بھی اپنی ہی زبان میں اہمیت رکھتی ہیں اور یہ اہمیت ترجمہ میں ضائع ہو جاتی ہیں۔ لیکن ہم سب یہ محسوس کرتے ہیں کہ ایک ناول کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس کی اس اہمیت کو بہت کم ضائع کرتے ہیں لیکن کسی نظم کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس اہمیت اور قدر و قیمت کو بڑی حد تک گنوا دیتے ہیں۔ اور جہاں تک کسی سائنٹفک تحریر کا تعلق ہے ہم ترجمے میں تقریباً

کچھ بھی ضائع نہیں کرتے اور ساری بات جوں کی توں دوسری زبان میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ شاعری نثر کے مقابلہ میں کہیں زیادہ مقامی رنگ رکھتی ہے تو اس کا اندازہ یوروپی زبان کی تاریخ سے کیا جا سکتا ہے۔ از منۂ وسطیٰ سے لے کر کئی سو سال تک لاطینی زبان فلسفہ، دینیات اور سائنس کی زبان رہی — مختلف قوموں میں اپنی زبان کو ادبی طور پر استعمال کرنے کی تحریک شاعری سے شروع ہوئی اور یہ بات بالکل فطری معلوم ہوگی اگر ہم اس بات کو سمجھ لیں کہ شاعری کا کام بنیادی طور پر احساس اور جذبہ کا اظہار ہوتا ہے اور یہ کہ احساس و جذبہ مخصوص ہوتا ہے لیکن اس کے برخلاف 'خیال' عام ہوتا ہے۔ کسی غیر زبان میں سوچنا بمقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے۔ اسی لئے کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔ کسی قوم سے اس کی زبان چھینی جا سکتی ہے۔ اسے دبایا اور کچلا جا سکتا ہے اور مدرسوں میں کوئی دوسری زبان بالجبر مسلط کی جا سکتی ہے لیکن "تاوقتیکہ اس قوم کو نئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھایا جائے اس وقت تک پرانی زبان کی بیخ کنی نہیں کی جا سکتی اور یہ زبان شاعری کے ذریعہ۔ جو احساس کا ذریعۂ اظہار ہے۔ دوبارہ ظاہر ہونے لگے گی۔ میں نے ابھی ابھی 'نئی زبان میں محسوس کرنے' کا ذکر کیا ہے۔ اس سے میرا منشا 'نئی زبان میں صرف احساسات کے اظہار' سے ہی نہیں ہے بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ ایک خیال جو کسی دوسری

زبان میں ادا کیا گیا ہے عملاً وہی خیال ہماری اپنی زبان میں ادا کیا جا سکتا ہے لیکن جہاں تک احساس یا جذبہ کا تعلق ہے وہ اسی زبان کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے اور کسی دوسری زبان میں اس طور پر ادا نہیں کیا جا سکتا۔ کم از کم کسی ایک بیرونی زبان کو اچھی طرح سیکھنے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہمیں ایک قسم کی ضمنی شخصیت کی ضرورت پڑتی ہے اور اپنی زبان کے علاوہ کسی دوسری بیرونی زبان کو نہ سیکھنے کا سبب یہ ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر مختلف شخص بننا نہیں چاہتے۔ ایک برتر زبان کو شاذ ہی ختم کیا جا سکتا ہے جب تک کہ ان لوگوں کا ہی قلع قمع نہ کر دیا جائے جو اس زبان کو بولتے ہیں۔ جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان بہ اعتبار فکر، وسعت اور لطافت اظہار، امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔

اس طرح جذبہ احساس کسی قوم کی 'مشترک' زبان میں بہترین طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ ایسی زبان جو تمام جماعتوں اور طبقوں میں مشترک ہوتی ہے۔ اس زبان کا ڈھانچہ، آہنگ، لے اور آواز، محاورہ، زبان اس قوم کی شخصیت کا اظہار کرتے ہیں جو اس زبان کو بولتی ہے۔ جب میں یہ بات کہتا ہوں کہ نثر کے بجائے شاعری میں جذبہ و احساس کا اظہار ہوتا ہے تو اس سے میرا منشا یہ نہیں ہے

کہ شاعری میں کسی ذہنی معنی یا مضمون کی ضرورت ہی نہیں ہوتی یا یہ کہ کمتر شاعری کی بہ نسبت بڑی شاعری میں اس قسم کے معنی کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ لیکن اس موضوع کو اور پھیلانے کے معنی یہ ہوں گے کہ میں اپنے فوری مقصد سے دور ہٹ جاؤں گا۔ اس لئے سب کو یہاں متفق سمجھ کر میں اس بات کو تسلیم کئے لیتا ہوں کہ ہر قوم اپنے عمیق ترین احساسات کا شعوری اظہار اپنی زبان کی شاعری میں پاتی ہے اور کسی دوسرے فن یا دوسری زبانوں کی شاعری میں اسے یہ چیز نہیں ملتی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حقیقی شاعری صرف احساسات تک ہی محدود ہوتی ہے کہ جنھیں ہر شخص پہچان اور سمجھ سکتا ہے۔ ہمیں چاہیئے کہ ہم شاعری کو صرف مقبول شاعری تک محدود نہ کریں۔ یہ بات کافی ہے کہ متجانس قوم میں زیادہ لطیف اور پہلودار لوگوں کے احساسات اور زیادہ سیدھے سادے اور نابختہ لوگوں کے احساسات کے درمیان مشترک قدر ہوتی ہے اور یہ مشترک قدر ان کے اپنے معیار کے ان لوگوں میں نہیں پائی جاتی جو کوئی اور دوسری زبان بولتے ہیں۔ جب کوئی تہذیب صحت مند ہوتی ہے تو بڑے شاعر کے پاس اپنے ہم وطنوں کے لئے تعلیم کی ہر سطح پر کہنے کے لئے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے (بحیثیت شاعر) فرائض قوم سے بالواسطہ ہوتے ہیں۔ اس کا براہ راست فرض تو اس کی اپنی زبان سے ہوتا ہے ـــــ ایک تو یہ کہ وہ اسے محفوظ رکھے، دوسرے یہ کہ اسے آگے بڑھائے اور

ترقی دے۔ اس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انھیں زیادہ باشعور بنا کر ان کے احساسات کو بدلنا جاتا ہے اور انھیں ان احساسات سے، جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے ہیں، اور زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ اور اس طرح انھیں ان کی اپنی ذات سے بھی زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ لیکن صرف نہیں ہے کہ وہ دوسروں کے مقابلہ میں زیادہ شعور شخص ہوتا ہے۔۔ وہ انفرادی طور پر دوسرے لوگوں حتیٰ کہ دوسرے شاعروں سے بھی مختلف ہوتا ہے اور شعوری طور پر اپنے پڑھنے والوں کو ان احساسات سے روشناس کرا دیتا ہے جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے تھے۔ یہی وہ فرق ہے جو ایک سنکی یا پاگل اور حقیقی شاعر میں ہوتا ہے۔ اول الذکر کے پاس ایسے احساسات ہو سکتے ہیں جو بالکل اچھوتے ہوں لیکن جن میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا اور اس لئے بے کار ہیں۔ موخرالذکر اور اک واحساس کی نئی شکلیں تلاش کرتا ہے جن میں دوسرے بھی شریک ہو سکتے ہیں اور ان کے اظہار سے وہ اپنی زبان کو ترقی دیتا ہے۔ اسے مالا مال کرتا ہے اور اس کے ذخائر میں اضافہ کرتا ہے۔

ایک قوم اور دوسری قوم کے درمیان احساس کے اس غیر محسوس فرق کو واضح کرنے کے سلسلے میں میں نے بہت کچھ کہا ہے اور میں نے اس فرق کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ان مختلف زبانوں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ نشوونما پاتی اور جڑ پکڑتی ہے ــــ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ لوگ مختلف خیالات

پر دنیا کا تجربہ مختلف طریقے سے کرتے ہیں بلکہ وہ مختلف زمانوں میں مختلف قسم کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمارا شعور و ادراک جیسے جیسے ہمارے گرد و پیش کی دنیا بدلتی جاتی ہے، خود بھی بدلتا رہتا ہے۔ مثلاً اب ہمارا شعور و ادراک وہ نہیں ہے جو چینیوں یا ہندوؤں کا تھا بلکہ وہ اب ویسا بھی نہیں ہے جیسا کئی سو سال قبل ہمارے آبا و اجداد کا تھا یہ ویسا بھی نہیں ہے جیسے ہمارے اپنے باپ دادا کا تھا بلکہ ہم خود بھی وہ شخص نہیں ہیں جو ایک سال پہلے تھے۔ یہ بات تو خیر واضح ہے لیکن جو بات واضح نہیں ہے یہ ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ہم شعر کہنا بند نہیں کر سکتے۔ بیشتر تعلیم یافتہ لوگ اپنی زبان کے عظیم مصنفوں پر خواہ انھوں نے ان کو پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو، ایک قسم کا فخر کرتے ہیں۔ یہ بات بالکل ایسی ہی ہے جیسے وہ اپنے ملک کے دوسرے امتیازات پر فخر کرتے ہیں۔ ان مصنفوں میں سے چند ایک ایسے بھی ہوتے ہیں جو اتنے اہم ہو جاتے ہیں کہ کبھی کبھار ان کا حوالہ سیاسی تقریروں میں بھی آ جاتا ہے۔ لیکن بیشتر لوگ اس بات کو نہیں سمجھتے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے۔ یہ ضروری ہے کہ ان کے ہاں بڑے مصنفین پیدا ہوتے رہیں اور خاص طور پر بڑے شعراء۔ نہیں تو ان کی زبان زوال پذیر ہونے لگے گی۔ ان کا کلچر زوال پذیر ہونے لگے گا اور شاید کسی قومی تر کلچر میں جذب ہو کر رہ جائے گا۔

ایک اور بات یہ ہے کہ اگر ہمارے پاس اپنے زمانے کا زندہ ادب نہیں ہوگا تو ہم ماضی کے ادب سے بھی بیگانہ ہو کر رہ جائیں گے۔ جب تک ہم

اس تسلسل کو برقرار نہ رکھیں گے ماضی کا ہمارا ادب بھی ہم سے دور سے دور تر ہوتا چلا جائے گا اور یہاں تک کہ وہ ہمارے لئے اتنا ہی اجنبی ہو جائے گا جتنا کسی غیر قوم کا ادب۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ہماری زبان مسلسل بدلتی رہتی ہے۔ ہمارا طریقہ زندگی بدلتا رہتا ہے۔ ہمارا ماحول قسم قسم کی مادی تبدیلیوں کے دباؤ کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور تاوقتیکہ ہمارے پاس چند آدمی ایسے نہ ہوں جو اپنے غیر معمولی ادراک شعور کو اپنے غیر معمولی قدرتِ الفاظ کے ذریعے جوڑنے کی صلاحیت رکھتے ہوں تو ایسے میں نہ صرف ہماری اظہار کی صلاحیت بلکہ ناپختہ سے ناپختہ جذبات کو محسوس کرنے کی صلاحیت بھی معدوم ہونی شروع ہو جائے گی۔

یہ بات کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ کسی شاعر کے اپنے پڑھنے یا سننے والے زیادہ ہیں یا کم۔ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے سامعین کی کم از کم مختصر سی تعداد ہر نسل اور ہر زمانے میں موجود رہنی چاہئے۔ تاہم جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ کسی شاعر کی اہمیت اس کے اپنے زمانے کے لئے ہوتی ہے یا یہ کہ مرحوم شعراء کی اہمیت ہمارے لئے ختم ہو جاتی ہے اگر ہمارے پاس ساتھ ساتھ زندہ شعرا بھی موجود نہ ہوں۔ میں اپنی پہلی بات پر خاص طور سے زور دے کر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر کوئی شاعر بہت تیزی کے ساتھ اپنے سامعین کی کثیر تعداد پیدا کر لیتا ہے تو یہ بات بھی بذاتِ خود مشکوک حالات کی طرف اشارہ کرتی ہے کیونکہ ہمیں اس بات سے یہ خدشہ پیدا ہونے لگتا ہے کہ وہ

کوئی نئی چیز پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ وہ لوگوں کو وہی دے رہا ہے جس کے وہ عادی ہیں اور انھیں ایسے میں وہی چیز مل رہی ہے جو انھیں پچھلی نسل کے شاعروں سے ملتی رہی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کے اُس کے اپنے زمانے میں بھی صحیح قسم کے تھوڑے بہت سامعین ضرور ہونے چاہئیں۔ ایسے لوگوں کا مختصر سا ہراول دستہ ضروری ہے کہ جو شاعری کے دلدادہ ہوں، جو آزادانہ رائے بھی رکھتے ہوں اور اپنے زمانے سے کچھ تھوڑے بہت آگے بھی ہوں یا پھر ان میں نئے پن اور ندرت کو تیزی کے ساتھ جذب کرنے کی صلاحیت ہو۔
کلچر کی نشوونما کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر شخص کو محاذ پر لا کھڑا کر دیا جائے۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی جیسے ہر شخص کو قدم ملا کر چلنے کے لئے تیار کیا جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر دور میں چند ایسے "برگزیدہ" لوگ ضرور ہونے چاہئیں جن کے ساتھ پڑھنے والوں کی ایک ایسی جماعت ہو جو ایک آدھ نسل سے زیادہ پیچھے نہ رہتے ہوں۔ ادراک و شعور کی وہ تبدیلیاں اور ترقیاں جو پہلے صرف چند لوگوں کے ہاں ظاہر ہوتی ہیں خود بخود رفتہ رفتہ زبان میں رس بس جاتی ہیں اور پھر ان کے زیر اثر دوسروں کے ہاں بھی نظر آنے لگتی ہیں اور پھر تیزی کے ساتھ مقبول مصنفین کے ہاں آ جاتی ہیں۔ جب یہ تبدیلیاں اچھی طرح جم جاتی ہیں تو پھر ایک اور نئے راستے کی ضرورت پڑنے لگتی ہے۔ مزید براں یہ کہ زندہ مصنفوں کے ہاتھوں ہی مردہ مصنفین زندہ رہتے ہیں۔ شیکسپیئر جیسے شاعر نے انگریزی

زبان کو گہرائی کے ساتھ متاثر کیا ہے اور یہ اثر صرف اس کے فوراً بعد کی نسل کے شعراء کے ذریعہ ہی نہیں پھیلا ہے کیوں کہ عظیم ترین شعراء کے ہاں ایسے پہلو ہوتے ہیں جو فوراً سامنے نہیں آتے اور صدیوں بعد دوسرے شعراء کو متاثر کر کے وہ زندہ زبان کو مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ اگر حقیقتاً کسی انگریزی زبان کے شاعر کو یہ سیکھنا ہے کہ وہ اپنے زمانے میں لفظوں کو کیسے استعمال کرے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ ان لوگوں کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرے جنھوں نے اپنے زمانے میں لفظوں کو بہترین طریقہ پر استعمال کیا تھا اور زبان کو بالکل نیا بنا دیا تھا۔

اب تک میں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے جس کا اثر میرا خیال ہے 'شاعری پر پڑتا ہے اور جسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد روزمرہ کی زبان پر اس کا اثر پڑنے لگتا ہے اور ادراک و شعور میں فرق آنے لگتا ہے۔ سماج کے سارے افراد کی زندگیوں' سارے طبقوں اور ساری قوم پر' خواہ وہ شاعری کو پڑھتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہوں یا نہ ہوں' اثر پڑنے لگتا ہے۔ درحقیقت شاعری کا اثر حد درجہ دور رس ہوتا ہے۔ یہ اثر بہت بالواسطہ ہوتا ہے اور جسے ثابت کرنا بہت مشکل ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے صاف شفاف آسمان میں کسی چڑیا یا ہوائی جہاز کی پرواز کا نظری تعاقب کیا جائے۔ اگر آپ نے اسے اس وقت دیکھا تھا جب وہ آپ کی نظروں کے سامنے تھا اور اس کے بعد آپ اسے دور جاتے ہوئے مسلسل دیکھتے رہے تھے تو ایسے میں آپ اسے بہت

دور فاصلے پر بھی دیکھ سکتے ہیں اور جہاں اس شخص کی نگاہ جسے آپ ہاتھ کے اشارے سے بتا کر دکھانا چاہتے ہیں دیکھنے سے قاصر رہتی ہے۔ بالکل اسی طرح اگر آپ شاعری کے اثر کو بہ نظر غائر دیکھنا شروع کریں تو آپ کو ان قارئین کے ہاں بھی جو شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کے ہاں بھی جو شاعری سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتے یہ اثر نظر آئے گا۔ کم از کم اس وقت تو آپ کو یہ اثر ضرور نظر آئے گا اگر قومی کلچر زندہ اور صحت مند ہے۔ کیوں کہ ایک صحت مند سماج میں ہر حصہ کا دوسرے حصے پر مسلسل باہمی اثر پڑتا رہتا ہے اور یہ وہ چیز ہے جسے میں وسیع ترین معنی میں شاعری کے سماجی منصب کا نام دیتا ہوں اور جو اپنی رفعت، زور و تاثیر کے تناسب کے مطابق ساری قوم کی گفتگو اور شعور و ادراک کو متاثر کرتی رہتی ہے۔

آپ کو یہ نہیں سوچنا چاہیئے کہ میرا مطلب یہ ہے کہ وہ زبان جو ہم بولتے ہیں اسے خصوصیت کے ساتھ ہمارے شعراء متعین کرتے ہیں۔ کلچر کا ڈھانچہ اس سے کہیں زیادہ وسیع، پہلو دار اور پیچیدہ چیز ہے۔ یہ بات بھی حقیقتاً اپنی جگہ درست ہے کہ ہماری شاعری کی خوبی اس بات پر مبنی ہے کہ اس زبان کے بولنے والے اسے کس طور پر استعمال کرتے ہیں کیوں کہ ایک شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی زبان کو مواد کے طور پر اسی طرح استعمال کرے جس طرح وہ اس کے ارد گرد بولی جاتی ہے۔ اگر وہ بن سنور رہی ہے تو اس سے اسے فائدہ پہونچے گا۔ اگر وہ زوال پذیر ہو رہی ہے تو اسے اس کا بہتر استعمال کرنا چاہیئے۔ شاعری کسی زبان کی خوبصورتی کو

ایک حد تک محفوظ کر سکتی ہے۔ نہ صرف محفوظ کر سکتی ہے بلکہ دوبارہ اصلی حالت پر واپس لا سکتی ہے۔ اسے دوبارہ ترقی دینے اور نشوونما پانے میں مدد دے سکتی ہے۔ اسے زیادہ پیچیدہ حالات میں بلند وارفع اور موزوں ترین اظہار کا ذریعہ بنا سکتی ہے اور جدید زندگی کے بدلتے ہوئے مقاصد کے لئے اسے ذریعۂ اظہار کا اہل بنا سکتی ہے۔ اور یہ عمل بالکل اسی طرح ہوتا ہے جس طرح غیر پیچیدہ زمانے میں ہوا تھا۔ لیکن شاعری کا دارو مدار سماجی شخصیت کے اور دوسرے عنصر کی طرح جسے ہم کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں) شاعری کا انحصار بہت سے ایسے حالات وعوامل پر ہوتا ہے جو خود اس کے قابو سے باہر ہوتے ہیں۔

یہ بات مجھے زیادہ عام قسم کے خیالات کی طرف لے جاتی ہے۔ اس بات کے سلسلے میں اب تک میں نے سارا زور شاعری کے قومی اور مقامی منصب پر دیا ہے اور اب میں اسے مشروط کر دینا چاہتا ہوں۔ میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ شاعری کا منصب ایک قوم کو دوسری قوم سے الگ کرنا ہے کیونکہ میں یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ یورپ کی مختلف قوموں کے کلچر ایک دوسرے سے علیحدہ ہو کر پھل پھول سکتے ہیں۔ بلاشبہ ماضی میں ایسی اعلیٰ تہذیبیں ملتی ہیں جنھوں نے عظیم فن فلسفہ اور ادب پیدا کیا ہے اور جنھوں نے الگ تھلگ رہ کر نشوونما پائی ہے۔ اس بارے میں میں کچھ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کیوں کہ ممکن ہے کہ ان میں سے بہت سی تہذیبیں ایسی ہوں جو بادی النظر میں تو الگ تھلگ

نظر آتی ہوں لیکن دراصل الگ تھلگ نہ ہوں۔ یورپ کی تاریخ میں یہ بات نہیں ہے
تھی کہ قدیم یونان مصر کا مرہون منت ہے اور تھوڑا بہت ایشیائی ملکوں کا۔ یونانی
ریاستوں کے باہمی تعلقات بھی ہیں، ان کی مختلف بولیوں اور مختلف آداب و خصائل کے
باوجود باہمی اثر نظر آتا ہے یہ اثر بالکل ویسا ہی ہے جیسا یورپ کے ایک ملک کا
دوسرے ملک پر نظر آتا ہے لیکن یورپ کے ادب کی تاریخ سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی
کہ وہ ایک دوسرے کے اثر سے آزاد رہے ہیں۔ بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان میں مسلسل
لین دین کا سلسلہ جاری رہا ہے اور ہر ایک نے اپنی باری آنے پر وقتاً فوقتاً بیرونی
اثرات سے نئی قوت اور توانائی حاصل کی ہے۔ کلچر کے معاملہ میں محض جبر، دباؤ یا
استبداد سے کام نہیں چلتا۔ کسی کلچر کے زندہ جاوید ہونے کا راز دوسرے کلچر والوں کے
ساتھ ابلاغ میں مضمر ہے۔ لیکن اگر یورپ کی وحدت کے اندر کلچروں کی علیحدگی ایک
خطرہ ہے تو بالکل اسی طرح ان کلچروں کی مکمل وحدت بھی ایک خطرہ ہے جو ان میں
یکسانیت پیدا کر دے گی۔ تنوع بھی اسی قدر ضروری ہے جتنا خود اتحاد ضروری ہے
مثال کے طور پر چند محدود مقاصد کے پیش نظر ایک عالمگیر لنگوا فرینکا کے سلسلے میں
(BASIC ENGLISH) یا (ESPERANTS) کا نام لیا جاتا ہے
اور بہت کچھ اس کی موافقت میں کہا جاتا ہے۔ لیکن اگر یہ فرض بھی کر لیں کہ ساری
دنیا کی قوموں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ یہ مصنوعی زبان ہو جائے تو یہ بات بذات
خود کس قدر بے ڈھب اور بے تکی ہو گی۔ ایسے میں غالباً یہ تو ہو سکتا ہے کہ کچھ معلومات

میں تو زبان اپنے مقاصد کو پورا کرلے لیکن باقی اور معاملات میں ابلاغ کا مکمل فقدان ہو جائے گا۔ شاعری ان سب چیزوں کے لئے ایک مکمل یاد دہانی کی حیثیت رکھتی ہے کہ جو صرف ایک زبان میں ادا کی جاسکتی ہیں اور ناقابل ترجمہ ہوتی ہیں۔ ایک قوم کا دوسری قوم کے ساتھ روحانی ابلاغ ان افراد کے بغیر ممکن نہیں ہے جنھوں نے کم از کم ایک غیر زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی اٹھائی ہے اور جو کم و بیش اس قابل ہوتے ہیں کہ وہ کسی غیر زبان میں اور ساتھ ساتھ اپنی زبان میں محسوس کر سکتے ہیں۔ اسی طرح اگر کوئی شخص دوسری قوم کو سمجھنا چاہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی قوم کے ان افراد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرے جنھوں نے خود اپنی زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی گوارا کی ہے۔

ضمناً میں یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ کسی دوسری قوم کی شاعری کا مطالعہ خاص طور پر مفید ہوتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ہر زبان کی شاعری کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں جنھیں صرف اہل زبان ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن اس بات کا ایک رخ اور بھی ہے۔ میں نے بعض اوقات کسی ایسی زبان کو پڑھتے وقت جسے میں بہت اچھی طرح نہیں جانتا تھا محسوس کیا ہے کہ میں اس کے نثر پارہ کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکا جب تک میں نے اسے اسکول کے مدرس کے معیار کے مطابق نہیں پڑھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اسے سمجھنے کے لئے پہلے مجھے ہر لفظ کے معنی کے بارے میں یقین کرنا پڑا۔ اس کی صرف و نحو کو سمجھنا پڑا۔ پھر کہیں جا کر میں اس نثر پارہ کو سمجھ سکا

لیکن بعض اوقات میں نے محسوس کیا ہے کہ شاعری کے کسی حصے کو پڑھتے وقت جس کا میں ترجمہ نہیں کرسکتا تھا اور جس میں میرے لئے بہت سے مشکل اور نامانوس الفاظ بھی موجود تھے اور ایسے جملے بھی موجود تھے جن کا مطلب میں نہیں سمجھ سکتا تھا مجھے کسی ایسے واضح، فوری خیال یا تاثر کا احساس ہوا جو نہ صرف اچھوتا تھا بلکہ انگریزی میں جو کچھ بھی ہے اس سے مختلف تھا۔ اس میں مجھے ایک ایسی چیز نظر آئی جسے میں لفظوں میں تو بیان نہیں کرسکتا تھا لیکن تاہم میں نے محسوس کیا کہ میں سمجھ گیا ہوں اور جب میں نے اس زبان کو بہتر طور پر سیکھ کر اس حصے کو پھر پڑھا تو میں نے دیکھا کہ میرا تاثر فریب نہیں تھا۔ وہ کوئی ایسی چیز نہیں تھی جسے میں نے تخیل کے ذریعہ سمجھ لیا تھا بلکہ وہ حقیقتاً اس میں موجود تھی۔ شاعری کا معاملہ ایسا ہوتا ہے کہ اس کے ذریعہ آپ کبھی کبھار دوسرے ملک میں بغیر پاسپورٹ بنوائے اور ٹکٹ خریدے داخل ہو سکتے ہیں۔

مختلف زبانوں لیکن ملتے جلتے کلچر کے ممالک کے رشتے کا سوال، یورپ کی حدود کے اندر، ایک ایسا سوال ہے جس کی طرف ہم شاید غیر متوقع طور پر شاعری کے سماجی منصب کی تحقیق و جستجو کرتے کرتے چلے آئے ہیں۔ میں اس بات کو آگے بڑھا کر خالصتاً سیاسی سوالات کی طرف آنے کا ارادہ نہیں رکھتا لیکن میری اتنی آرزو ضرور ہے کہ وہ لوگ جو سیاسی مسائل پر غور کرتے ہیں ان کو چاہیئے کہ کبھی کبھی ان حدود میں بھی داخل ہو جایا کریں جن پر میں نے اس مقالے میں اظہار خیال کیا ہے

کیوں کہ ایسا کرنے سے ان مسائل میں (جن کے مادی پہلو کا تعلق سیاست سے ہے) روحانی پہلو بھی پیدا ہو سکے گا۔ جہاں تک میری بات کا تعلق ہے تو اس میں دراصل واسطہ زندہ چیزوں سے پڑتا ہے جن کی نشوونما کے اپنے قانون اور ضابطے ہوتے ہیں اور جو ہمیشہ معقول اور مدلل نظر نہیں آتے لیکن جنھیں عقل تسلیم کر لیتی ہے۔ یہ ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کی نہ تو باقاعدہ منصوبہ بندی کی جا سکتی ہے اور نہ انھیں کسی ضابطے میں لایا جا سکتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہوا، بارش اور موسم کو ہم کسی نظم و ضبط اور قاعدے منصوبے کے تحت اپنے قبضے میں نہیں کر سکتے۔

اب آخر کار میں اس بات کو تسلیم کر لینے میں حق بجانب ہوں کہ شاعری کی زبان بولنے والے سارے لوگوں کے لئے شاعری کا ایک سماجی منصب بھی ہوتا ہے۔ خواہ وہ لوگ خود شاعر کے وجود سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ بات یورپ کی ہر قوم کے لئے اہم ہے کہ وہ شاعری کے سلسلے میں جاری رکھے۔ میں نارویجین شاعری نہیں پڑھ سکتا لیکن اگر مجھ سے یہ کہا جائے کہ نارویجین زبان میں اب شاعری تخلیق نہیں ہو رہی ہے تو میں اسے ایک خطرہ سمجھ کر چوکنا ہو جاؤں گا اور میرا یہ چوکنا پن فیاضانہ ہمدردی سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوگا۔ میں تو اسے ایک ایسی بیماری کی علامت سمجھوں گا جو رفتہ رفتہ غالباً سارے یورپ میں پھیل جائے گی اور یہ زوال کی ابتدا ہوگی۔ جس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہر جگہ لوگ تہذیبی جذبات کے اظہار کی قوت سے محروم ہوتے جائیں گے۔

اور بالآخر محسوس کرنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہو کر رہ جائیں گے۔ یہ بات واقعتاً رونپذیر ہو سکتی ہے۔ مذہبی عقیدے کے زوال کے بارے میں تو ہر جگہ بہت کچھ کہا گیا ہے لیکن کسی نے مذہبی ادراک وشعور کے زوال کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے جدید دور کی بیماری یہ نہیں ہے کہ خدا اور انسان کے بارے میں کچھ تصورات پر سے اس کا ایمان اٹھ گیا ہے جن کے ہمارے آباؤ اجداد ایمان رکھتے تھے۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ اس دور نے خدا اور بندہ کے بارے میں محسوس کرنے کی صلاحیت کو گنوا دیا ہے اور یہ صلاحیت ہمارے آباؤ اجداد میں موجود تھی۔ ایک ایسا عقیدہ جس پر سے آپ کا ایمان اٹھ گیا ہے ایک ایسی چیز تو ضرور ہے جسے آپ کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں لیکن جب مذہبی احساسات غائب ہو جاتے ہیں تو وہ الفاظ جن کی مدد سے انسان نے ان احساسات کے اظہار کی جدوجہد کی تھی بے معنی ہو جاتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ مذہبی احساسات ہر ملک اور ہر دور میں مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے شاعرانہ احساس مختلف ہوتا ہے۔ احساس بدلتا رہتا ہے خواہ عقیدہ اور نظریہ وہی کیوں نہ رہے۔ لیکن یہ تو انسانی زندگی کی ایک لازمی شرط ہے۔ مجھے جس بات کا خوف ہے اس کا نام موت ہے۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کے لئے احساسات — وہ احساسات جو اس کے مواد کی حیثیت رکھتے ہیں ہر جگہ سے غائب ہو جائیں۔ لیکن ہاں اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوگا کہ دنیا کی وحدت میں وہ سہولت پیدا ہو جائے گی جسے کچھ لوگ اچھا سمجھتے اور پسند کرتے ہیں

شاعری کی تین آوازیں

پہلی آواز تو وہ آواز ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں کرتا۔ دوسری آواز اس شاعر کی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آواز اس شاعر کی ہے جب وہ شعر میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کہتا بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز کا فرق ـــ یعنی اس شاعر کے درمیان جو، خود سے باتیں کرتا ہے اور وہ شاعر جو دوسروں سے خطاب کرتا ہے۔ ہمیں شعری ابلاغ کے مسئلے کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسے شاعر کے درمیان جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے (خواہ اپنی آواز میں یا پھر اختیار کی ہوئی آواز میں) اور اس شاعر کے درمیان جو ایسی گفتگو ایجاد کرتا ہے جس میں خیالی کردار ایک دوسرے سے خطاب کرتے ہیں، جو فرق ہے وہ ہمیں ڈرامائی، نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کی طرف لے جاتا ہے۔

یہاں میں ایک سوال کا جواب پہلے سے دیتا چلوں جسے ممکن ہے آپ بعد میں اٹھائیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا کوئی نظم صرف کسی فرد واحد کے سننے یا پڑھنے کے لئے لکھی جاسکتی ہے؟ اس کا سیدھا سادا سا جواب یہ دیا جاسکتا ہے کہ بعض دفعہ عشقیہ شاعری صرف دو شخصوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے اور اس میں کسی اور سامع کا خیال تک نہیں آتا۔ کم از کم دو آدمی ایسے ضرور ہیں جو اس سلسلے میں مجھ سے ضرور اختلاف کرتے۔ میرا مطلب مسٹر اور مسز رابرٹ براؤننگ سے ہے۔ اپنی نظم "ایک لفظ اور" جو "مرد اور عورت" کے اختتامیہ کے طور پر لکھی گئی ہے اور جس کا خطاب مسز براؤننگ سے ہے، خاوند نے ایک اہم نقطۂ نظر پیش کیا ہے

رافیل نے سو سونیٹ لکھے۔
لکھے اور لکھ کر ایک مجموعہ مرتب کر لیا
نقرئی نوک والی پنسل سے انھیں لکھا۔
وہ پنسل جس سے وہ صرف میڈونا کی تصویر بنایا کرتا تھا۔
دنیا اس کی یہ سب چیزیں دیکھتی ہے سوائے ایک کے جو صرف اس دیوان دیکھتا ہے۔
وہ کون ہے؟ تم پوچھتی ہو۔ تمھارا دل تمھیں بتاتا ہے......
تم اور میں تو بس وہی دیوان پڑھیں گے......
کیوں۔ کیا ہم نہیں پڑھیں گے؟ بجائے میڈونا کی تصویروں پر اظہار حیرت کرنے کے۔



دانتے کو ایک دفعہ ایک فرشتے کی تصویر بنانے کا خیال آیا۔
کس کو خوش کرنے کے لئے؟ تم ہلکے سے کہتے ہو۔ بیاترس کو۔
تم اور میں تو بس اسی فرشتے کو دیکھیں گے۔
جس میں دانتے کی محبت نے لطافت کا رنگ بھرا ہے۔
کیوں کیا ہم نہیں دیکھیں گے؟ بجائے کسی تازہ 'انفرنو' کا مطالعہ کرنے کے۔

مجھے اس بات سے اتفاق ہے کہ ایک 'انفرنو' کافی ہے خواہ اسے دانتے ہی کیوں نہ لکھے اور شاید ہمیں اس بات پر افسوس نہیں کرنا چاہیئے کہ رافیل نے میدونا کی اور بہت سی تصویریں کیوں نہ بنائیں۔ لیکن میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ مجھے رافیل کے سونیٹ اور دانتے کے فرشتے کو دیکھ کر کسی تجسس کا احساس نہیں ہوتا۔ اگر رافیل کسی ایک ہستی کے لئے تصویریں بنانے کے بجائے لکھتا اور دانتے بجائے لکھنے کے تصویریں بناتا تو ایسے میں ان کی خلوت کا احترام ہم پر واجب تھا۔ ہمیں معلوم ہے کہ مسٹر اور مسز براؤننگ ایک دوسرے پر نظمیں لکھا کرتے تھے اور یہ بات ہمیں اس لئے معلوم ہے کہ انھوں نے بعد میں ان نظموں کو شائع بھی کیا اور ان میں سے کچھ نظمیں اچھی ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ روزیٹی کے ذہن میں یہ بات تھی کہ وہ اپنی سانیٹ خانہ 'زیست' صرف ایک شخص کے لئے لکھ رہا ہے اور ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ دوستوں کے کہنے سننے سے وہ اسے شائع کرانے پر بھی آمادہ ہوگیا۔

تھا۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ کسی نظم کا خطاب صرف ایک شخص سے ہو سکتا ہے ویسے اس سلسلے میں ہم کسی قطعی نتیجے پر نہیں پہونچ سکتے کیونکہ اس بارے میں شاعروں کا بیان کہ ان کے ذہن میں اس وقت کیا خیال یا کیا بات تھی جب انھوں نے نظم لکھی تھی قطعی طور پر اعتماد کے قابل نہیں ہے۔ لیکن میری رائے یہ ہے کہ ایک اچھی عشقیہ نظم خواہ اس کا خطاب ایک ہی شخص سے کیوں نہ ہو ہمیشہ دوسروں کو سنانے کے لئے بھی ہوتی ہے۔ کیونکہ عشق کی اصل زبان جس میں ابلاغ صرف محبوب سے کیا جائے اور اس کا تعلق کسی دوسرے کی ذات سے نہ ہو، صرف نثر ہو سکتی ہے۔

اس شاعر کی آواز کو جو صرف ایک شخص سے مخاطب ہوتا ہے، فریب سمجھ کر رد کرتے ہوئے میں سمجھتا ہوں کہ میرے لئے ان تینوں آوازوں کو واضح کرنے کا بہترین طریقہ کار یہ ہے کہ میں اس بات کی ٹوہ لگاؤں کہ یہ فرق خود میرے دماغ میں کب اور کیسے پیدا ہوا۔ وہ ادیب جس کے ذہن میں یہ فرق پیدا ہو سکتا ہے وہ مجھ جیسا ہی ہوگا جس نے اپنی عمر کا بڑا حصہ اسٹیج کے لئے لکھنے سے پہلے شعر گوئی پر صرف کیا۔ ہو سکتا ہے، جیسا کہ میرے بارے میں دوسروں کا خیال ہے کہ میرے کلام میں شروع ہی سے ڈرامائی عنصر نظر آتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شروع ہی سے لاشعوری طور پر تھیٹر کے لئے لکھنے کی خواہش مجھ میں رہی ہو یا مخالف نقادوں کی زبان میں یوں کہہ لیجئے کہ شافٹس بری ایوینو اور براڈوے کی خواہش مجھ

میں شروع ہی سے کارفرما رہی ہے۔ میں بتدریج اس نتیجہ پر پہونچا ہوں کہ اسٹیج کے لئے شاعری کا طریقۂ کار اور نتیجہ اس شاعری سے بالکل مختلف ہوتا ہے جو محض پڑھنے یا سنانے کے لئے لکھی جاتی ہے۔ آج سے بیس سال پہلے مجھ سے ایک پرشکوہ ڈرامہ "چٹان" لکھنے کی فرمائش کی گئی تھی۔ اس ڈرامے کو لکھوانے کا مقصد یہ تھا کہ ایک نئی آبادی میں گرجا کی تعمیر کے لئے چندہ کی اپیل کی جائے۔ لیکن لکھنے کی یہ دعوت مجھے اس وقت دی گئی جب مجھے خود یہ احساس ہو گیا تھا کہ مجھ میں جو کچھ تھوڑی بہت شعری صلاحیت تھی وہ اب ختم ہو چکی ہے اور اب میرے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں رہا ہے۔ ایسے موقع پر کسی ایسی چیز کے لکھنے کی دعوت (خواہ وہ اچھی ہو یا بری اور جسے ایک مقررہ وقت پر لکھ کر دینا بھی تھا) دعوت کا اثر مجھ پر وہی ہوا جو بعض اوقات اس موٹر کار پر ہوتا ہے جس کی بیٹری ڈاؤن ہو گئی ہو۔ ڈرامہ لکھنے کے سلسلے میں میرے کچھ فرائض مجھ پر واضح کر دیئے گئے تھے۔ مجھے اس پرشکوہ تاریخی ڈرامے کے منظروں کے لئے نثر کے مکالمے لکھنے تھے۔ منظر نامہ مجھے دے دیا گیا تھا۔ ساتھ مجھے کچھ منظوم کورس بھی لکھنے تھے جن کے موضوع کا انتخاب خود مجھ پر چھوڑ دیا گیا تھا۔ صرف شرط یہ لگا دی گئی تھی کہ منظوم کورس کے جن کا تعلق ڈرامہ کی ماہیت سے مناسب طور پر برقرار ہے۔ مجھے یہ بھی بتا دیا گیا تھا کہ ہر کورس مقررہ وقت پر ختم ہو جانا چاہیئے لیکن یہ سب کچھ ہدایات دینے کے باوجود میرے اس کام کی بجا آوری

میں تیسری یا ڈراما ئی آواز کی طرف میری توجہ دلانے کے سلسلے میں کچھ نہیں کہا گیا تھا اور یہی وہ دوسری آواز تھی (یعنی میں خود سامعین سے پر زور طریقے پر خطاب کر رہا) جو مجھے بہت واضح طور پر سنائی دے رہی تھی۔ اس ظاہرہ حقیقت کے ماسوا کہ فرمائش پر لکھنے اور خود کو خوش کرنے کے لئے لکھنے میں کیا فرق ہے، مجھے اس بات کا بھی احساس ہوا کہ گانے والوں کی جماعت کے لئے لکھنے اور کسی ایک شخص کے لئے شعر کہنے میں بھی فرق ہے۔ وہ شعر جو ساتھ مل کر گائے جائیں اور وہ شعر جو کسی ایک آدمی کے لئے لکھے جائیں مختلف ہونے چاہئیں اور جتنی آوازیں کورس میں شامل ہوں گی اتنے ہی الفاظ سادہ ہونے چاہئیں اور اسی نسبت سے تراکیب، نفس مضمون بھی سہل اور براہ راست ہونا چاہیئے۔ 'چٹان' کے ان 'کورسوں' میں کوئی ڈراما ئی آواز نہیں تھی حالاں کہ یہ ضرور تھا کہ اس کے بہت سے مصرعے مختلف کرداروں میں تقسیم کر دیئے گئے تھے لیکن یہ کردار کسی خاص انفرادیت کے حامل نہیں تھے کورس کے افراد میرا کلام سنا رہے تھے اور ایسے الفاظ ادا نہیں کر رہے تھے جو واقعتاً ان کے کسی 'فرضی کردار' کی ترجمانی کرتے۔

لیکن میرا خیال ہے کہ 'مرڈر ان کیتھیڈرل' کے کورس سے ڈراما ئی ارتقار کی کچھ ترقی کا اندازہ ضرور ہو سکتا ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ میں نے یہ کام کسی گمنام سنگت کے لئے نہیں کیا تھا بلکہ یہ کورس میں نے خاص طور پر کینٹربری کی عورتوں کے لئے لکھا تھا یوں کہیے کہ یہ کورس میں نے کینٹربری کی خادماؤں اور

مخلائیوں کے لئے لکھا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ ان عورتوں کے ساتھ ہم آہنگی پیدا
کرنے کے لئے مجھے خاصی کاوش کرنی پڑی تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال
تھا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ کورس محض میری ذات کا عکس بن کر رہ جائیں۔ لیکن
جہاں تک ڈرامے کے مکالموں کا تعلق ہے پلاٹ میں خرابی یہ تھی کہ اس میں صرف ایک
کردار پیش کیا گیا تھا جو دوسرے سب کرداروں پر حاوی تھا (اس خرابی کا احساس
مجھے ڈرامے کی تعلیم کی وجہ سے ہوا) اور جو کچھ ڈرامائی تصادم ہوتا تھا سب اسی ایک
کردار کے ذہن میں ہوتا تھا۔ تیسری یا ڈرامائی آواز مجھے اس وقت تک سنائی
نہ دے سکی جب تک میں نے کسی تصادم، غلط فہمی یا ابہام و تفہیم کی کوشش کے
ذریعہ دو یا دو سے زیادہ کرداروں کو پیش کرنے کے مسئلہ کی طرف اپنی توجہ
مبذول نہیں کی۔ یہ سب کردار وہ تھے جن کے مکالمے لکھنے کے لئے مجھے ہر ایک
کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی خاص کوشش کرنا پڑی تھی۔ آپ کو یاد ہوگا کہ
مسٹر کلیون نے بارڈیل' پک اپ کے مقدمہ کی سماعت کے دوران میں اس
بات کی تصدیق کی تھی کہ 'خاتون آواز میں بہت بلند تھی اور میرے کانوں کو
چیرے ڈالتی تھی' سارجنٹ بز فز نے کہا تھا تو اچھا آپ سن نہیں رہی تھیں
لیکن آپ نے آوازیں ضرور سنی ہیں۔ یہ ۱۹۳۸ء کی بات ہے جب تیسری آواز کا
مجھے شدید طور پر احساس ہوا۔

یہاں پہونچ کر مجھے اپنے ان قارئین کا احساس ہے جو یہ کہہ رہے ہیں کہ

ہمیں یقین ہے کہ یہ شخص یہ باتیں پہلے بھی کہہ چکا ہے۔ میں یہاں وہ حوالہ پیش کرکے ان کی یادداشت کو سہارا دوں گا۔ "شاعری اور ڈرامہ" کے عنوان سے جو لیکچر میں نے آج سے ٹھیک تین سال پہلے دیا تھا اور جو بعد میں شائع بھی ہوا اس میں ایک جگہ میں نے کہا تھا کہ :۔

"دوسری قسم کی شاعری کہتے وقت (میرا مطلب غیر ڈرامائی شاعری سے ہے) میرے خیال میں شاعر خود اپنی آواز میں شعر کہتا ہے اور اس کا امتحان ایسے کیا جا سکتا ہے کہ آپ انھیں خود پڑھیں اور دیکھیں کہ وہ کیسے لگتے ہیں کیوں کہ ایسے میں آپ اپنی ہی آواز میں بول رہے ہوتے ہیں۔ ابلاغ کا یہ سوال کہ قاری کو اس سے خود کیا حاصل ہو رہا ہے بذاتِ خود اہم نہیں ہے"۔

اس اقتباس میں ضمائر سے کچھ الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے لیکن اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ مطلب بالکل واضح ہے۔ یہاں میں نے صرف خود سے مخاطب ہونے اور خیالی کردار سے مخاطب ہونے کے فرق کو واضح کیا تھا اور اس کے بعد منظوم ڈرامے کی ماہیت کے متعلق اظہار خیال کیا تھا۔ میں پہلی بار تیسری آواز کے فرق سے تو واقف ہونے لگا تھا لیکن اب تک میں نے تیسری آواز کی طرف کوئی توجہ نہیں دی تھی اور جس کے بارے میں اب میں اپنے خیالات کا وضاحت کے ساتھ اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ لہٰذا دوسری آواز پر غور کرنے سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ پہلے کچھ دیر

تک میں تیسری آواز کی پیچیدگیوں کو واضح کرنے کی کوشش کروں۔
منظوم ڈرامے میں آپ کو غالباً مختلف کرداروں کے لئے الفاظ تلاش کرنے ہوتے ہیں جو ترتیب، مزاج، تعلیم اور ذہانت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف ہوتے ہیں۔ آپ ان سب کرداروں میں سے کسی ایک کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کر کے ساری شاعری اس کے مکالموں میں نہیں رکھ سکتے۔ شاعری (اور شاعری سے میری مراد وہ زبان ہے جو ان ڈرامائی لمحوں میں کرداروں کی زبانی پیش کی جاتی ہے جب ڈرامہ اپنی انتہا کو پہونچ جاتا ہے) شاعری کردار نگاری کے تقاضوں کے پیش نظر مختلف کرداروں میں تقسیم کر دینی چاہیئے۔ آپ کا ہر کردار جب شعر میں اپنے الفاظ ادا کرے تو اس کا ہر مصرع ایسا ہونا چاہیئے جو اس کے مزاج کے عین مطابق ہو اور اس سے قطعی مناسبت رکھتا ہو۔ اور ایسے میں جب شعر میں مکالمے ادا کئے جا رہے ہوں تو اسٹیج پر آنے والا کردار یہ اثر پیدا نہ ہونے دے کہ وہ مصنف کی زبان میں بول رہا ہے۔ لہذا اس طرح شاعر پابند ہو جاتا ہے کہ وہ کسی قسم کی شاعری اور اسی درجہ کی شدت اپنے کرداروں کے مکالموں میں پیدا کرے جو ان سے مناسبت رکھتی ہو اور جو اس موقع پر کھپ سکے۔ شاعری کے یہ ٹکڑے ایسے ہونے چاہئیں جو موقع و محل کے مطابق اپنا جواز بھی رکھتے ہوں۔ اگر اس کردار کے لئے، جو شاعری کے یہ ٹکڑے اپنی زبان سے ادا کر رہا ہے پر شکوہ شاعری موزوں ہے تو ضروری ہے کہ یہ شاعری ڈرامے کے

عمل کے ساتھ مطابقت رکھی ہوتا کہ اس سے موقع و محل کے مطابق پوری پوری جذباتی انتہا کے پیدا ہونے میں مدد مل سکے۔ وہ شاعر جو تھیٹر کے لئے لکھتے ہیں دو قسم کی غلطیاں کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعری کے مکالمے ایسے افراد کے منھ سے ادا کرتے ہیں جن کے منھ سے وہ اچھے نہیں لگتے۔ دوسرے یہ کہ ایسے مصرعے ان کرداروں کی زبان سے ادا کرتے ہیں جو ان سے مناسبت تو ضرور رکھتے ہیں لیکن ڈرامے کے عمل کو آگے بڑھانے میں ناکام رہتے ہیں۔ ایلز بیتھی دور کے چھوٹے ڈرامہ نگاروں کے ہاں عظیم الشان شاعری کے ایسے حصے نظر آتے ہیں جو ان دونوں پہلوؤں کے پیش نظر بے محل ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ادب کی حیثیت سے یہ ڈرامے اتنے نفیس ہیں کہ انھیں ہمیشہ محفوظ رکھنا چاہیئے لیکن ساتھ ساتھ اس قدر غیر موزوں ہیں کہ ڈرامے کو ڈرامائی شاہکار بننے سے روک دیتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال مارلو کے ڈرامے 'ٹیمبرولین' میں نظر آتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ اس مسئلہ کو عظیم ترین ڈرامہ نگار شعراء، مثلاً سوفکلس، شیکسپیر، یا راسین نے کیسے حل کیا؟ درحقیقت یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا تعلق سارے تخیلی قصّہ کہانیوں، ناول اور نثری ڈراموں سے ہے جن میں کردار زندہ اور جیتے جاگتے نظر آتے ہیں۔ میرے خیال میں کسی کردار کو 'زندہ' بنانے کے لئے اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہیں ہے کہ اس کردار کے ساتھ گہری ہمدردی کو برقرار رکھا جائے۔ مثالی اعتبار سے، ایک ڈرامہ نگار کے لئے

جس کے پاس ناول نگار کے مقابلہ میں گنے چنے کردار ہوتے ہیں اور جس کے پاس صرف ڈھائی گھنٹے کا وقت ہوتا ہے، یہ بات اور بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے سارے کرداروں کے ساتھ گہری ہمدردی رکھتا ہو۔

لیکن یہ تو ایک ایسا مشورہ ہے جو جامعیت حاصل کرنے کے لیے دیا جاتا ہے کیوں کہ کسی ڈرامے کے پلاٹ میں خواہ اس میں کرداروں کی تعداد کتنی ہی مختصر کیوں نہ ہو ایک آدھ کردار ایسا بھی ہوتا ہے جو ڈرامے کے عمل کو تو آگے بڑھاتا ہے لیکن جس کے وجود سے ہمیں ویسے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ بہر کیف مجھے تعجب ضرور ہے کہ آیا کسی نہایت خراب کردار کو قطعی طور پر حقیقی بنانا ممکن بھی ہے یا نہیں ایسے کردار سے نہ تو مصنف کو اور نہ کسی اور شخص کو (نفرت کے سوا) کوئی ہمدردی ہوتی ہے۔ کسی کردار کو جاذب نظر بنانے کے لیے یا تو ہم اس کی کمزوریوں کو مردانہ صفات سے یا شیطانی خصوصیات کی قسم والی کیفیت ضرورت محسوس کرتے ہیں رچرڈ سوم کے مقابلہ میں مجھے (Iago) سے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ میں وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ شیکسپیئر کے ڈرامے (All's Well That End Well)، میں پیرولیس مجھے زیادہ پریشان کرتا ہے یا Iago، لیکن مجھے اس بات کا یقین ہے کہ 'مڈل مارچ' میں روزامنڈ ونسی' سے بمقابلہ گمبیرل یا ریگل کے مجھے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جب کوئی مصنف کوئی جان دار کردار تخلیق کرتا ہے تو اسے ایک قسم کی 'سودے بازی کرنا پڑتی

ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مصنّف اپنے اس کردار میں اپنے مزاج کی کمزوری یا قوت تنمرد یا قوت فیصلہ کی کمی یا کوئی سنک اور خبط ایسا شامل کردے جو خود اس کی طبیعت میں موجود ہے۔ یا پھر وہ کوئی ایسی چیز پیش کردے جس کی اس نے تمام عمر خواہش کی ہو لیکن اسے حاصل نہ کرسکا ہو یا کوئی ایسی چیز پیش کردے جس سے وہ لوگ بھی واقف نہ ہوں جو اسے بہت قریب سے جانتے ہیں یا پھر کوئی ایسی بات اپنے کردار کی زبانی ادا کرے جو ان کے ہم مزاج، ہم عمر اور ہم جنس کرداروں تک محدود نہ ہو۔ اپنی ذات کی یہ ذرا سی رمق جو مصنف اپنے کردار کو عطا کرتا ہے، ممکن ہے یہی وہ چیز ہو جس سے مصنف کو حد درجہ دلچسپی پیدا ہو جائے ممکن ہے وہ خود مصنف کی ذات کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے۔ میرے خیال میں جہاں مصنّف اپنی ذات کا کچھ حصہ اپنے کرداروں کو عطا کرتا ہے وہاں وہ اپنے تخلیق کردہ کرداروں سے خود بھی متاثر ہوتا ہے۔ ویسے خیال آرائی کی اس بھول بھلیاں میں خود کو گم کردینا بہت آسان ہے جہاں پہونچ کر اس ذہنی عمل پر غور کیا جاسکے کہ کس طرح ایک خیالی کردار ہمارے جانے پہچانے انسانوں کی طرح حقیقی کردار بن جاتا ہے۔ میں اس بھول بھلیاں میں اسی حد تک داخل ہوا ہوں جس حد تک اس کا تعلق اس شاعر کی مشکلات، مجبوریوں اور دلچسپیوں سے ہے جو خود سے مخاطب ہوکر شعر کہنے کا عادی رہا ہے اور جس حد

تک خیالی کرداروں کے ذریعہ شاعری میں بات کرنے اور پہلی اور تیسری آواز کے فرق اور گہرائی کو واضح کرنے کا تعلق ہے۔

میری تیسری آواز (ڈرامائی شاعری کی آواز) کی ندرت کو اس طرح بھی واضح کیا جا سکتا ہے کہ اس کا مقابلہ اس شاعری کی آواز سے کیا جائے جو ایسی غیر ڈرامائی شاعری میں سنائی دیتی ہے جس میں ڈرامائی عنصر موجود ہو اور خاص طور پر ڈرامائی خود کلامیہ میں۔ براؤننگ ایک غیر تنقیدی ملبے میں خود کو "رابرٹ براؤننگ ڈراموں کے لکھنے والے" کہہ کر خطاب کرتا ہے۔ ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جنھوں نے براؤننگ کے کھیلوں کو ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے۔ اور اگر کوئی ایسا شخص ہے جس نے الکینس ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے تو کیا اس نے 'حصول مسرت' کے لیے الکینس دوبارہ پڑھا ہے؟ براؤننگ کے کسی بھی ڈرامے کے کسی کردار کا نام لیجیے جو ہمارے ذہن میں زندہ ہے اور ہمیں جیتا جاگتا دکھائی دیتا ہے؟ اس کے برخلاف کیا فرا لپیو لپی یا آندریا سارتو یا بی شپ بلوگرام یا وہ پادری جس نے اس کے مقبرے کی تعمیر کا حکم صادر کیا تھا ہمارے دماغ سے محو ہو سکتے ہیں؟ میرا خیال ہے کہ اب کسی مزید تجربے کے بغیر اور براؤننگ کی ڈرامائی خود کلامیہ کی قدرت اور ڈرامہ میں اس کی واضح کامیابی کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں بنیادی طور پر یقیناً مختلف ہوں گی۔ کیا اس کے علاوہ اور بھی کوئی آواز ہے جس کو سننے سے میں قاصر رہا ہوں یعنی اس ڈرامائی شاعری کی آواز

جس کی ڈرامائی صلاحیتیں زیادہ بہتر طور پر تھیٹر کے باہر بروئے کار آئی ہیں۔ اور اگر
کوئی شاعری ایسی ہے جو اسٹیج کے لئے نہ لکھے جانے کے باوجود ڈرامائی شاعری
کے ذیل میں آتی ہے تو وہ براؤننگ کی شاعری ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ڈرامے میں مصنف کے لئے ضروری ہے
کہ وہ اپنی وفاداریاں منقسم رکھے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے
کرداروں کے ساتھ ہمدردی قائم رکھے جو خود آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ
کسی قسم کی کوئی ہمدردی نہیں رکھتے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ شاعری
کو اس حد تک زیادہ سے زیادہ ان کرداروں میں تقسیم کردے جس حد تک یہ
خیالی کردار اس کی اجازت دیتے ہیں۔ شاعری کو اس طور پر تقسیم کرنے کے ساتھ
ساتھ اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہر کردار کے مزاج کے مطابق شاعری کے
اسلوب میں بھی انحراف کیا جائے۔ ڈرامے کے بہت سے کردار اپنے شعری کے
کے تعین کے سلسلے میں خود مصنف پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اسے مجبور کر دیتے
ہیں کہ بجائے اس کے کہ مصنف اپنی شاعری کا ان کرداروں کے سر تھوپے خود
ان کرداروں سے شاعری اخذ کرے۔ ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم پر اس قسم کی
کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ اس میں مصنف آزاد ہوتا ہے کہ وہ جس طرح چاہے
خود کو کردار کے ساتھ یا کردار کو اپنے ساتھ وابستہ کرلے، کیوں کہ یہاں سرے سے
کوئی ایسی پابندی نہیں ہوتی جو اسے ایسا کرنے سے باز رکھے۔ جو کچھ عام طور پر

ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم سنتے ہیں کہ وہ خود شاعری کی آواز ہوتی ہے جس نے یا تو کسی تاریخی کردار کا روپ دھار لیا ہے یا کسی افسانوی کردار کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ اس کے کردار اس سے قبل کہ کچھ بولیں ایک فرد یا ایک ٹائپ کی حیثیت سے ہمارے جانے پہچانے ہوتے ہیں۔ ڈرامہ اور ڈرامائی خود کلامیہ کا یہ فرق براؤننگ کے ہاں
(caliban upon setebos)
میں نمایاں طور پر واضح ہو جاتا ہے "دی ٹیمپسٹ" میں ہمیں (caliban)
بولتا ہوا سنائی دیتا ہے لیکن (caliban upon setebos)
میں ہمیں براؤننگ کی آواز سنائی دیتی ہے اور براؤننگ "کیلی بون" کے ذریعہ بلند آوازی کے ساتھ ناچ کرتا سنائی دیتا ہے۔ براؤننگ کے عظیم شاگرد ازرا پاؤنڈ نے "پرسونا" (Fersona) کی اصطلاح استعمال کی ہے جس سے اس کی مراد وہ تاریخی کردار تھے جن کے ذریعہ وہ بات کرتا ہے۔ یہ اصطلاح ان معنی میں نہایت موزوں ہے۔

یہاں میں ایک کلیہ بنانے کا خطرہ مول لیتا ہوں جو ممکن ہے آپ کے لئے قابل قبول نہ ہو۔ کلیہ یہ ہے کہ خود کلامیہ میں کوئی کردار تخلیق نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ کردار اسی وقت جیتے جاگتے معلوم ہوتے ہیں اور اسی وقت تخلیق کئے جاسکتے ہیں جب ان کا تعلق ڈرامے کے عمل سے ہو اور جب وہ آپس میں بات چیت کر رہے ہوں۔ یہ بات بے محل نہیں ہے کہ جب ڈرامائی خود کلامیہ کسی جانے پہچانے

کردار کی زبان سے ادا نہیں کیا جاتا جس سے قاری پہلے سے متعارف ہو، خواہ یہ کردار تاریخ سے لیا گیا ہو یا افسانہ ہے تو ہم یہ سوال پوچھ بیٹھتے ہیں کہ اس کردار کا اصل کون تھا؟ بی شپ بلوگرام کے بارے میں لوگوں نے اکثر دریافت کیا ہے کہ یہ کس حد تک کارڈینل میننگ یا کسی دوسرے پادری کی تصویر ہے؟ وہ شاعر جو خود اپنی آواز میں بولتا ہے (جیسا کہ براؤننگ بولتا ہوا سنائی دیتا ہے) کسی دوسرے کردار کو زندگی نہیں بخش سکتا۔ وہ تو صرف اس کردار کی نقل اتار سکتا ہے جس سے ہم پہلے سے واقف ہیں۔ ہمیں اس بات سے بھی واقف ہونا چاہئے کہ نقل اتارنے والا اور وہ شخص جس کی نقل اتاری گئی ہے۔ مختلف لوگ ہوتے ہیں۔ اگر ہمیں دانستہ دھوکا دیا گیا ہے تو یہ نقل ہمیں اصل معلوم ہونے لگتی ہے۔ جب ہم شیکسپیر کے ڈرامے سنتے ہیں تو وہاں ہمیں شیکسپیر کی آواز سنائی نہیں دیتی بلکہ اس کے کرداروں کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن جب ہم براؤننگ کے کسی خود کلامیہ کو پڑھتے ہیں تو ہمیں یہ گمان نہیں گزرتا کہ ہم براؤننگ کے سوا کسی اور کی آواز سن رہے ہیں۔

ڈرامائی خود کلامیہ میں یہ دوسری آواز (اس شاعر کی آواز جو دوسروں سے مخاطب ہے) ہی غالب رہتی ہے اور بذات خود یہ بات کہ اس نے ایک اور روپ دھار لیا ہے اور منھ پر نقاب ڈال کر بول رہا ہو اس بات کی علامت ہے کہ اس کے ذہن میں سامعین کا تصور موجود ہے۔ آخر کسی کو

کیا پڑی ہے کہ وہ خود سے باتیں کرنے کے لئے منھ پر نقاب ڈالے یا کسی اور روپ میں جلوہ گر ہو؟ یہ دوسری آواز وہ آواز ہے جو اکثر و بیشتر اور زیادہ صاف طور پر اس شاعری میں سنائی دیتی ہے جس کا تعلق تھیٹر سے نہیں ہے یہ آواز اس شاعری میں موجود ہوتی ہے جس کے سامنے شعوری طور پر کوئی مقصد ہوتا ہے یا جس میں کوئی قصہ کہانی پیش کی جاتی ہے جس میں تبلیغ کا کوئی پہلو ہوتا ہے یا جس میں کسی اخلاقی مسئلہ کی طرف اشارہ ہوتا ہے یا جس میں طنز ہوتا ہے جو بذات خود تبلیغ کی ایک شکل ہے۔ آخر آپ خود ہی سوچئے کہ سامعین کے بغیر کہانی سنانے کی کیا تک ہے یا سامعین کے بغیر وعظ کہنے کا کیا موقع ہے۔ اس شاعر کی آواز میں جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے ایک شاعری کی آواز غالب رہتی ہے۔ حالاں کہ صرف یہی ایک آواز نہیں ہوتی بلکہ اس میں اور دوسری آوازیں بھی شامل ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہومر کے ہاں وقتاً فوقتاً ڈرامائی آواز بھی سنائی دے جاتی ہے۔ اس کے ہاں ایسے موقعے بھی آتے ہیں جب ہومر اپنے ہیرو کے بارے میں باتیں کرتا ہوا سنائی نہیں دیتا بلکہ خود ہیرو کی آواز براہ راست ہمیں سنائی دینے لگتی ہے۔ 'طربیہ خداوندی' کو صحیح معنوں میں ایپک کا نام نہیں دیا جا سکتا لیکن اس میں بھی مرد اور عورتوں کی آوازیں ہمیں صاف سنائی دیتی ہیں۔ اس بات کو فرض کر لینے کی ہمارے پاس کوئی وجہ نہیں ہے کہ 'شیطان' کے ساتھ ملٹن کی ہمدردی اس درجہ مخصوص تھی کہ اس

نے اسے شیطان کی جماعت ہی سے الگ کر دیا۔ بنیادی طور پر ایک اس داستان کو کہتے ہیں جو سامعین کے لئے کہی جاتی ہے جب کہ ڈرامہ بنیادی طور پر ایک عمل کا نام ہے جس کی سامعین کے سامنے نمائش کی جاتی ہے۔

آیئے اب پہلی آواز کی شاعری پر غور کریں جس کے سامنے بنیادی طور پر کسی سے ابلاغ کرنے کا کوئی مسئلہ نہیں ہوتا۔

میں یہاں یہ بات واضح کرنا چاہوں کہ یہ شاعری بنیادی طور پر وہ شاعری نہیں ہے جسے عام طور پر 'لیرک شاعری' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ 'لیرک' کی اصطلاح بذات خود غیر تسلی بخش اصطلاح ہے۔ ہمارے ذہن میں اس اصطلاح کے ساتھ ایک تصور تو یہ آتا ہے کہ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے اور اسی کے ساتھ ہمارے ذہن میں کیمپئن، شیکسپیر اور برنس کے گیتوں کا تصور آجاتا ہے اور ہمارا ذہن ڈبلو۔ ایس۔ گلبرٹ کے (ARIAS) اور بعد باز زینا 'نظریہ موسیقی' کے الفاظ تک جا پہونچتا ہے۔ لیکن ہم اس اصطلاح کو اس شاعر کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں جو موسیقی کے خیال سے نہیں لکھی گئی تھی یا جسے ہم اس کی موسیقی سے الگ رکھ کر دیکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر جسے ہم مابعد الطبیعاتی شعراء 'ڈان'، 'مارویل'، 'ڈو نے' اور ہربرٹ کی لیرک نظموں کا ذکر کرتے ہیں۔ خود آکسفورڈ ڈکشنری میں 'لیرک' کے معنی دیکھ کر اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ ایک ایسا لفظ ہے جس کی تسلی بخش تعریف نہیں جاسکتی۔

لیرک: آج کل اس مختصر نظم کے لئے استعمال ہوتا ہے جو کئی بندوں پر مشتمل ہو اور جس میں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات اور جذبات کا اظہار کیا گیا ہو۔

لیرک کہلانے کے لئے کسی نظم کو کتنا مختصر ہونا چاہیئے؟ اختصار پر زور، نظم کو بندوں میں تقسیم کرنے کی تجویز کچھ موسیقی کے ساتھ آواز کے تعلق کی حاصل تفریق سی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اختصار کا ایسا کوئی بنیادی رشتہ شاعر کے اپنے خیالات واحساسات کے درمیان نہیں ہے ___ آؤ اس سیلی ریتا پر آؤ، یا سنو سنو لارک کے پیچھے لیرک ہیں، لیکن پھر آخر یہ بات کہنے سے کیا حاصل کہ یہ نظمیں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات وجذبات کا اظہار کرتی ہیں۔ لنڈن، دی دینیٹی اوف ہیومن ویشنیز، وغیرہ وغیرہ ساری نظمیں ایسی ہیں جو شاعر کے اپنے خیالات وجذبات کا اظہار تو ضرور کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں لیکن کیا ہم نے ایسی نظموں کو کبھی 'لیرکل' کا نام دیا ہے۔ یہ نظمیں یقیناً مختصر بھی نہیں ہیں۔ ان نظموں کے علاوہ جن کا ذکر میں نے کیا ہے 'لیرک' کے معیار پر کوئی بھی پوری نہیں اترتی بالکل ایسے ہی جیسے 'مسٹر ڈیڈی لونگ لگ' اور مسٹر فلوپی فلائی کبھی دربار نہیں بن سکے۔

کوئی اور دوسرا دربار میں جا ہی نہیں سکتا
کیوں کہ اس کی ٹانگیں بہت چھوٹی ہو گئی ہیں!

کوئی اور دوسرا گیت گا ہی نہیں سکتا
کیوں کہ اس کی ٹانگیں بہت لمبی ہو گئی ہیں!

لیکن جہاں تک پہلی آواز کا تعلق ہے (اس شاعر کی آواز جس میں وہ خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں)، تو اس میں لیرک اس نظم کے معنی میں تو ٹھیک ہے جس میں شاعر اپنے خیالات و جذبات کا براہ راست اظہار کرتا ہے لیکن نظم کے مختصر ہونے اور موسیقی کے خیال سے لکھے جانے کے معنی میں قطعی غیر متعلق سی بات ہے۔ جرمن شاعر، گوٹ فرائیڈ بین نے اپنے دلچسپ لیکچر "لیرک کے مسائل" میں لیرک کو پہلی آواز کی شاعری کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ اس ذیل میں ریلکے کے نوحوں، والیری کی نظم La Jeune Parque کو بھی لے آتا ہے۔ جہاں اس نے لیرک شاعری کا ذکر کیا ہے۔ میرے خیال میں وہاں 'فکری شاعری' کی اصطلاح زیادہ بہتر ہے۔

بین' اس لیکچر میں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ آخر ایسی نظموں کا لکھنے والا جس کا خطاب کسی اور سے نہ ہو، کس چیز سے آغاز کرتا ہے اور اس کا جواب وہ خود یہ دیتا ہے کہ ایک تو اس کے اندر تخلیقی جرثومہ ہوتا ہے اور اس کے علاوہ اس کے پاس زبان ہوتی ہے۔ اس کے قبضۂ قدرت میں لفظوں کا خزانہ ہوتا ہے۔ پھر رفتہ رفتہ اس کے اندر کوئی ایسی چیز نشو و نما پانے

لگتی ہے جس کے اظہار کے لئے اسے لفظوں کی ضرورت پڑتی ہے لیکن اس وقت وہ خود بھی نہیں جانتا کہ اسے کون سے الفاظ کی ضرورت ہے جب تک کہ وہ ان لفظوں کو تلاش نہ کر لے جن کی دراصل اسے ضرورت ہے۔ وہ خود اس تخلیقی جرثومہ کو اس وقت تک شناخت نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ اسے صحیح لفظوں کے ساتھ صحیح طور پر ترتیب نہ دے لے۔ جب اس سلسلے میں اسے الفاظ مل جاتے ہیں تو وہ 'چیز' جس کے لئے الفاظ کی تلاش جاری تھی خود غائب ہو جاتی ہے اور ایک نظم کی شکل میں سامنے آجاتی ہے جس چیز سے آپ اپنی نظم کا آغاز کرتے ہیں اسے آپ عام معنی میں نہ تو قطعی طور پر 'جذبے' کا نام دے سکتے ہیں اور نہ اسے 'خیال' کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ بیڈوس کے ان دو مصرعوں کو اگر مختلف معنی میں استعمال کیا جائے تو شاید یوں کہا جا سکتا ہے کہ اس کی مثال ایسی ہے جیسے ایک

بے جسم بچہ، زندگی سے بھرپور تاریکی میں
بہت تیز آواز میں چلاتا رہتا ہے۔ "میں کیا ہوں گا"۔

مجھے گوڈ فرائیڈ بین سے پورا اتفاق ہے لیکن میں اس کے علاوہ کچھ اور بھی کہنا چاہتا ہوں۔ کسی ایسی نظم میں جو نہ تو ناصحانہ ہو اور نہ بیانیہ اور نہ اس میں کوئی سماجی مقصد موجود ہو، شاعر کے سامنے صرف اس مبہم

تحریک کے اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے جس کے لئے وہ الفاظ کا سارا خزانہ، ان کی تاریخ، ان کی تعبیر اور ان کی موسیقی کو اپنے تصرف میں لے آتا ہے۔ خود یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسے کیا کہنا ہے تا وقتیکہ وہ اسے کہہ نہ ڈالے۔ اس کوشش میں اسے اس بات کی بالکل پرواہ نہیں ہوتی کہ دوسرے اس کی بات کو سمجھ گئے بھی یا نہیں۔ اس منزل پر وہ دوسرے لوگوں کی طرف سے بے نیاز ہو جاتا ہے اور اس کی کوشش بس یہی ہوتی ہے کہ وہ کسی طرح صحیح الفاظ تلاش کر لے یا کم سے کم غلط الفاظ استعمال کرے۔ اسے اس بات کی ذرا پرواہ نہیں ہوتی کہ آیا کوئی اور شخص انہیں سنے گا یا نہیں یا کوئی شخص انہیں سمجھ بھی پائے گا یا نہیں۔ اس کے سر پر ایک بوجھ ہوتا ہے اور جس سے مخلصی حاصل کرنے کے لئے وہ اسے اتار دینے کی دھن میں لگا رہتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس کے سر پر ایک بھوت سوار ہوتا ہے۔ ایک ایسا بھوت جس کے سامنے وہ خود کو بے بس پاتا ہے۔ کیوں کہ یہ بھوت جب پہلے پہل نمودار ہوتا ہے تو اس وقت نہ اس کا کوئی نام ہوتا ہے نہ شکل اور نہ کچھ اور۔ وہ الفاظ اور وہ نظم جو وہ لکھتا ہے اس بھوت کو رام کرنے کے لئے ایک وظیفہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس بات کو ایک اور طریقہ سے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جو کچھ تکلیف وہ اٹھا رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وہ کسی دوسرے سے ابلاغ کا خواہش مند ہے بلکہ وہ تو در اصل

اس شدید کرب سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے اور جب الفاظ صحیح طور پر ترتیب پا جاتے ہیں یا جب وہ اس ترتیب کو بہتر سے بہتر سمجھ کر قبول کر لیتا ہے تو اس وقت اسے ایک عجیب سلب قوت، تھکن، آسودگی، آزادگی اور ایک ایسی کیفیت کا احساس ہوتا ہے جو فنا کے احساس سے بہت قریب ہے اور جو بذات خود ناقابل بیان ہے۔ اس وقت اور صرف اس وقت وہ نظم سے یوں مخاطب ہو سکتا ہے ـــ "جاؤ اور اپنے لئے کتاب میں جگہ پیدا کرو، اور ہاں مجھ سے اس بات کی امید مت رکھنا کہ میں اب تم میں مزید دلچسپی لوں گا۔"

میرا خیال ہے کہ نظم کے ماخذ کے تعلق کو اس سے بہتر طور پر واضح نہیں کیا جا سکتا۔ آپ پال والیری کے مضامین کا مطالعہ کر سکتے ہیں جس نے شعر گوئی کے دوران میں اپنی ذہنی کیفیت و حالت کا اتنی محنت و استقلال کے ساتھ مطالعہ کیا ہے کہ کسی دوسرے شاعر نے آج تک نہیں کیا۔ لیکن اگر آپ جو کچھ شاعر نے خود اپنے متعلق بتایا ہے یا پھر اس کے حالات زندگی کی تحقیق اور نفسیاتی ذرائع کی مدد سے کسی نظم کی تشریح کرنے کی کوشش کریں تو میرا خیال ہے کہ آپ نظم سے دور سے دور تر ہوتے چلے جائیں گے۔ نظم کے ماخذ تک پہونچ کر تشریح کرنے کی کوشش میں توجہ نظم سے دور ہٹ کر کسی اور طرف چلی جائے گی جو اس شکل میں نقاد یا قارئین کی سمجھ میں آ جائے تو آ جائے لیکن

ویسے اس کا تعلق نہ نظم سے رہتا ہے اور نہ اس سے نظم پر کسی قسم کی روشنی پڑتی ہے۔ میں آپ کے دماغ میں یہ بات نہیں بٹھا رہا ہوں کہ شعر گوئی کوئی پراسرار چیز ہے۔ جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کی پہلی کوشش تو یہ ہونی چاہیے کہ وہ نظم خود اس پر واضح ہو اور ساتھ ساتھ اسے اس امر پر پورا یقین ہو کہ یہ نظم اس کے ذہنی عمل کا صحیح نتیجہ ہے۔ ابہام کی بدترین شکل یہ ہے کہ شاعر اپنا مطلب خود پر بھی واضح نہ کر سکے۔ اس کی سب سے گھٹیا شکل وہ ہے جہاں شاعر خود کو فریب دے کر یہ سمجھنے لگے کہ اس کے پاس کہنے کے لیے بہت کچھ ہے دراں حالیکہ اس کے پاس کہنے کے لیے کچھ بھی نہ ہو۔

اب تک میں نے اپنی بات واضح کرنے کی خاطر شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کچھ اس طور پر کیا ہے کہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان تینوں آوازوں کا آپس میں کوئی باہمی تعلق نہیں ہے اور گویا شاعر کسی خاص نظم میں یا تو خود سے مخاطب ہوتا ہے اور یا پھر دوسروں سے اور گویا یہ دونوں آوازیں ایجی ڈرامائی شاعری میں سنائی نہیں دیتیں۔ یہی وہ نتیجہ ہے جس پر بن اپنے لکچر میں پہونچتا نظر آتا ہے۔ وہ کچھ ایسے انداز سے گفتگو کرتا ہے کہ گویا پہلی آواز کی شاعری جسے وہ مجموعی طور پر ہمارے اپنے زمانے کی پیداوار سمجھتا ہے اس شاعری سے مختلف چیز ہے جس میں شاعر سامعین سے خطاب کرتا ہے۔ لیکن جہاں تک میرا تعلق ہے میں ان تینوں آوازوں کو اکثر و بیشتر یکجا پاتا۔

ہوں۔ میرا مطلب ہے کہ شاعری کی پہلی آواز اور دوسری آواز غیر ڈرامائی شاعری میں اور تینوں آوازیں ڈرامائی شاعری میں بھی سنائی دیتی ہیں۔

۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ بنیادی طور پر، خواہ شاعر نے سامعین کے تصور کے بغیر ہی نظم کیوں نہ لکھی ہو وہ یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ وہ نظم جس نے اسے آسودہ کیا ہے اس کا اثر دوسروں پر کیا پڑتا ہے اور دوسروں کی نظر میں اس کی کیا حیثیت ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے تو وہ دوست احباب ہوتے ہیں جن کے سامنے وہ نظم کو قطعی شکل دینے سے پہلے پیش کرتا ہے۔ وہ اس کی توجہ کسی لفظ یا ترکیب و بندش کی طرف مبذول کرانے میں مدد کر سکتے ہیں جن کی طرف اس کا ذہن نہیں گیا تھا۔ حالانکہ میرا خیال ہے کہ ان کی سب سے بڑی خدمت یہی ہے کہ وہ اسے صرف اتنا بتا دیں کہ "صاحب، یہ بند نہیں چلے گا" اور اس طرح اس شبہ کو پختہ کر دیں جسے مصنف خود دبا تا رہا ہے۔ لیکن یہاں میرے ذہن میں صرف وہ چند انصاف پسند دوست احباب ہی نہیں ہیں جن کی رائے کو مصنف بہت اہمیت دیتا ہے بلکہ وہ کثیر نامعلوم سامعین بھی ہیں جن کے لئے مصنف کے نام کے معنی اس کی ان نظموں کے ہیں جن کا انھوں نے مطالعہ کیا ہے۔ جب ان نامعلوم سامعین کے ہاتھوں میں یہ نظم پہونچے گی اور جو سلوک وہ اس کے ساتھ روا رکھیں گے یہ اس عمل کا معراج ہوگا جو بغیر سامعین کے تصور کے تنہائی میں

شروع ہوا تھا۔ یہاں پہونچ کر نظم شاعر سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رخصت ہو جاتی ہے اور شاعر اس منزل پر پہونچ کر چین کی نیند سو جاتا ہے۔

یہاں تک تو اس نظم کا ذکر تھا جسے بنیادی طور پر میں نے پہلی آواز کی نظم کا نام دیا ہے۔ میرے خیال میں، ہر نظم میں، خواہ وہ ذاتی تاثرات کی نظم ہو یا ایک ادھ ڈراما ہو، ایک سے زیادہ آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اگر شاعر نے کبھی خود سے خطاب نہیں کیا ہے تو ایسے شاندار خطابت پیدا ہو جائے تو ہو جائے شاعری پیدا نہ ہو سکے گی۔ عظیم شاعری سے لطف اندوز ہونے میں ایک حصہ تو اس لطف کا ہے جو ہم ان لفظوں کو چپ چاپ سننے سے حاصل کرتے ہیں جو ہم سے خطاب کر کے نہیں لکھے گئے ہیں۔ لیکن اگر نظم صرف شاعر کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ جائے تو یہ نظم ایک اجنبی اور ذاتی زبان کی حامل ہوگی۔ اور ایک ایسی نظم جو شاعر نے خود اپنے لئے لکھی ہو سرے سے نظم ہی نہیں ہوتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ منظوم ڈرامے میں تینوں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر کردار کی آواز۔ ایک ایسی منفرد آواز جو ہر کردار میں مختلف ہوتی ہے اور جسے سن کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ آواز صرف اسی کردار کی آواز ہو سکتی ہے۔ وقتاً فوقتاً اور شاید جب ہم اس طرف توجہ بھی نہیں کرتے، کردار اور مصنف کی ملی جلی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ کردار جو کلمے ادا کرتے ہیں وہ ان سے مناسبت تو رکھتے ہی ہیں لیکن وہ بات کچھ ایسی بھی ہوتی ہے جسے مصنف خود اپنے بارے میں بھی کہہ سکتا ہے

یہ بات دوسری ہے کہ لفظوں کے معانی ان دونوں کے لئے مختلف ہوں۔ یہ بات انتقال صوت سے مختلف ہوتی ہے جہاں کردار صرف مصنف کے اپنے جذبات و خیالات کا آلۂ کار بن کر رہ جاتا ہے۔

نسکل اور کل اور کل ۔۔ کیا غیر فانی حیرت و استعجاب کا یہ فرسودہ مصرع اس بات کا شاہد ہی ہے کہ شیکسپیئر اور میکبتھ ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر یہ الفاظ ادا کر رہے ہیں حالانکہ دونوں کے لئے اس کے معنی مختلف ہیں۔ ہمارے ایک بلند پایہ ڈرامہ نگار کے ڈراموں میں ایسے مصرعے ملتے ہیں جن میں ہمیں غیر شخصی آواز سنائی دیتی ہے جسے ہم نہ تو کردار کی آواز کہہ سکتے ہیں اور نہ مصنف کی۔

پختگی ہی سب کچھ ہے

یا

جو کچھ لکھا میں نے ہوں

وہی مجھے زندہ رکھے گی

اور اب ذرا دیر کے لئے میں "گوٹ فرائیڈ بین" اور اس کے نامسعود تاریک غیبیاتی مواد کی طرف رجوع کرتا چلوں جسے ہم ایسے بھوتنے یا فرشتے کا نام دے سکتے ہیں جس سے شاعر سخت مقابلہ کرتا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ شاعری کی تین قسموں کے درمیاں جن کا تعلق میری تین آوازوں سے ہے در اصل ذہنی عمل کا فرق ہے، اس نظم میں جس میں پہلی آواز (یعنی اس شاعر کی آواز جو خود

سے مخاطب ہوتا ہے) غالب رہتی ہے نفسیاتی مواد اپنی ہیئت خود اختیار کر لیتا
ہے جس کی آخری و قطعی شکل کم و بیش اس نظم کی ہیئت کے ساتھ مخصوص ہوگی۔
اور یہ ہیئت کسی اور نظم کے ساتھ مطابقت نہیں رکھے گی۔ یہ کہنا بھی یقیناً غلط ہے
کہ مواد اپنی ہیئت خود پیدا کر لیتا ہے۔ ایسے میں جو کچھ ہوتا ہے وہ یہ ہے
کہ ہیئت و مواد ایک ساتھ نشو و نما پاتے ہیں کیوں کہ ہیئت قدم قدم پر مواد
پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے اور غالباً اسی طرح مواد بھی خود کو ترتیب دینے کی
ہر ناکام کوشش پر قدم قدم پر ٹوک کر کہتا رہتا ہے: "یہ غلط ہے۔ یوں نہیں۔ یوں نہیں"
اور اس طرح رفتہ رفتہ آخر کار مواد و ہیئت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے
ہیں لیکن دوسری اور تیسری آواز کی شاعری میں ایک حد تک ہیئت پہلے سے مقرر
ہوتی ہے حالاں کہ نظم کے مکمل ہونے تک اس کی شکل و صورت بہت کچھ بدل جاتی
ہے۔ اگر میں کوئی کہانی سنانا چاہتا ہوں تو میرے لئے ضروری ہے کہ میرے ذہن میں
کہانی کے پلاٹ کا کچھ نہ کچھ تصور ضرور موجود ہو۔ اگر میں طنزیہ، اخلاقی یا ہجویہ
اشعار لکھنا چاہوں تو میرے ذہن میں اس کا کچھ نہ کچھ خاکہ ضرور موجود ہونا چاہیے
جس سے نہ صرف میں بلکہ دوسرے بھی واقف ہوں۔ اگر میں ایک ڈرامہ لکھنا چاہتا ہوں
تو ضروری ہے کہ میں پہلے ہی سے کچھ باتیں طے کر لوں۔ مثلاً میں پہلے ہی سے اس مخصوص
جذباتی موقع و محل کے بارے میں غور کر لوں جس میں کردار اور پلاٹ کو رکھا جا سکے۔
میں اگر چاہوں تو پہلے سے ڈرامہ کا خاکہ سیدھی سادی نثر میں بھی تیار کر سکتا ہوں

یہ بات دوسری ہے کہ یہ خاکہ کرداروں کے ارتقاء کے مطابق، ڈرامہ کے مکمل ہونے سے پہلے بدل جائے۔ فی الحقیقت یہ بھی ممکن ہے کہ شروع ہی سے کسی ایسے سخت و نامعلوم نفسیاتی مواد کا دباؤ موجود ہو جو شاعر کو وہ مخصوص کہانی سنانے اور اس مخصوص موقع و محل کی نشو ونما کرنے پر مجبور کرے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ ڈھانچہ جو شاعر نے اس کام کے لئے منتخب کیا ہے اور جس کے حدود میں رہ کر وہ اپنا کام کرنا چاہتا ہے خود نفسیاتی مواد پیدا کرنے کا موجب بن جائے اور پھر شعر کسی بنیادی تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے کے بجائے لاشعور کی ثانوی تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے لگے۔ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر میں تینوں آوازیں ہم آہنگ ہو کر سنائی دی جانی چاہئیں اور اس لئے مجھے شبہ ہے کہ کسی حقیقی نظم میں صرف ایک ہی آواز سنائی دیتی ہے اور باقی دوسری آوازیں سنائی نہیں دیتیں۔

ممکن ہے آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو رہا ہو کہ ان قیاس آرائیوں سے میرا کیا مقصد ہے؟ کیا میں بے کار جدت طرازی کا ایک مصنوعی تار و پود بننے کے لئے یہ مشقت مول لے رہا ہوں؟ لیکن آپ نے اتنا ضرور محسوس کیا ہوگا کہ میں جو کچھ کہہ رہا ہوں وہ خود سے مخاطب ہو کر نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ شاعری کے قاریوں سے ہم کلام ہوں۔ میں تو یہ سوچ رہا ہوں کہ شاعری کے پڑھنے والے اپنے مطالعے کو کس کسوٹی پر پرکھ کر دیکھ سکتے ہیں؟ کیا آپ اس شاعری کی آوازوں میں امتیاز کر سکتے

ہیں جسے آپ پڑھتے ہیں یا جسے آپ تھیٹر یا محفلوں میں سنتے ہیں؟ اگر آپ کو یہ
شکایت ہے کہ فلاں شاعر مبہم ہے اور بظاہر آپ کو یا قاری کو نظر انداز کر رہا ہے
یا پھر وہ اپنے دوستوں کے ایک محدود حلقے سے مخاطب ہے جس میں آپ شامل نہیں
ہیں تو ایسے میں یہ یاد رکھئے کہ جو کچھ اس نے کہا ہے وہ کوئی ایسی چیز ہے جسے کسی اور
طرح نہیں کہا جا سکتا تھا اور اس لئے اس نے ایسی زبان استعمال کی ہے جس کے سیکھنے
کی زحمت گوارا کرنا قابلِ قدر بات ہے۔ اگر آپ کو یہ شکایت ہے کہ فلاں شاعر کا
انداز ہر درجہ خطیبانہ ہے اور وہ آپ سے اس طرح مخاطب ہے جیسے کسی پبلک
جلسہ سے خطاب کر رہا ہو تو آپ اس کی ان لمحوں میں بھی سننے کی کوشش کیجئے جب وہ
آپ سے مخاطب نہیں ہے بلکہ آپ کو چپ چپاتے سننے کا موقع دے رہا ہے۔ ہو سکتا
ہے وہ کوئی ڈرائڈن ہو، کوئی پوپ یا کوئی بائرن ہو۔ اگر آپ کسی منظوم ڈرامہ کو
سننا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے تفریحِ طبع کے نقطۂ نظر سے اسے دیکھئے اور یہ
یاد رکھئے کہ ہر کردار اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے خواہ مصنف اس میں کیسی ہی حقیقت
پیش کرنے میں کامیاب کیوں نہ ہو رہا ہو۔ اگر وہ ڈرامہ کوئی عظیم ڈرامہ ہے تو آپ
ذرا سا غور کرنے پر محسوس کریں گے کہ اس میں آپ کو تینوں آوازیں سنائی دے رہی
ہیں، کیوں کہ عظیم منظوم ڈرامہ نگار (جیسا کہ شیکسپیئر ہے) کی تخلیق میں ایک دنیا
پوشیدہ ہوتی ہے۔ ہر کردار اپنے دل کی بات کہتا ہے اور کوئی شاعر بھی اس
کے منھ سے وہ بات اس طرح اور اس طور پر نہیں کہلوا سکتا تھا جو شیکسپیئر یا

کسی عظیم ڈرامہ نگار نے اپنے کرداروں کے منہ سے کہلوائی ہے۔ اگر آپ شیکسپیر کو تلاش کرنا چاہیں تو وہ آپ کو ان کرداروں میں نظر آئے گا جو اس نے تخلیق کیے ہیں کیونکہ ایک چیز جو ان سب کرداروں میں مشترک ہے یہ ہے کہ سوائے شیکسپیر کے کوئی دوسرا آدمی ان میں سے ایک کردار بھی تخلیق نہیں کر سکتا۔ ایک عظیم ڈرامہ نگار کی دنیا ایک ایسی دنیا ہے جس میں تخلیق کرنے والا ہر جگہ موجود بھی رہتا ہے اور پوشیدہ بھی۔

شاعری کی موسیقی

شاعر جب شاعری کے بارے میں خود لکھتا ہے یا اس پر گفتگو کرتا ہے
تو ایسے میں وہ مخصوص خصوصیات اور ساتھ ساتھ مخصوص کمزوریوں کا حامل ہوتا
ہے۔ اگر شاعر کو اپنی کمزوریوں کے بیان کی اجازت دی جائے تو ایسے میں ہم اس کی
خصوصیات کو بھی بہتر طور پر سمجھنے اور سراہنے کے اہل ہو سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسی تنبیہ
ہے جس کی طرف میں شاعروں اور ساتھ ساتھ ان قارئین کی توجہ مبذول کرانا چاہتا
ہوں جو شاعری کے بارے میں کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ میں اپنی نثری تحریروں کو دوبارہ
نہیں پڑھ سکتا اور اگر مجھے پڑھنی ہی پڑ جائیں تو سخت پریشانی کا سامنا ہوتا ہے
میں اس کام سے جان بچاتا ہوں اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سی ایسی باتیں جن
کا میں نے دعویٰ کیا تھا اور جن کا میں پابند بھی تھا اکثر نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ ایسے
میں یہ بھی ممکن ہے کہ جو کچھ میں نے ایک دفعہ کہا ہے اس کی تکرار کردوں اور یہ بھی ہو سکتا
ہے کہ میں اپنی کسی بات کی خود ہی تردید کر بیٹھوں۔ لیکن اتنا مجھے یقین ہے کہ
شاعروں کی تنقیدی تحریروں کی دلچسپی کا راز جس کی بہت سی ممتاز مثالیں ماضی
میں ملتی ہیں، اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اپنی تحریروں میں شاعر بظاہر نہ سہی لیکن

دل میں ضرور اسی قسم کی شاعری کی مدافعت کرتا ہے جس قسم کی شاعری وہ خود تخلیق کر رہا ہے یا جسے وہ مستقبل میں لکھنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ یہ بات خاص طور پر نوجوان شعراء کے ہاں اور واضح ہو جاتی ہے۔ ایسا شاعر جب اپنی شاعری کی مدافعت کرتا ہے تو وہ ماضی کی شاعری کو اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھنے لگتا ہے ایسے موقع پر وہ ان شعراء کا تذکرہ جن سے اس نے استفادہ کیا ہے اور ان شعراء کا ذکر جو اس کے مذاق سے مناسبت نہیں رکھتے مبالغہ آمیز انداز میں کرتا ہے۔ ایسے میں وہ 'مصنف' سے زیادہ 'وکیل' کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اور اس کا علم جانبدار ہوتا ہے۔ وہ چند مصنفین کا مطالعہ تو بڑے ذوق و شوق اور توجہ کے ساتھ کرتا ہے اور دوسروں کو ایک سرے سے نظر انداز کر دیتا ہے۔ ایسا شاعر جب اپنی شاعری کی خلاقانہ قوتوں کو بیان کرتا ہے تو وہ صرف ایک ہی قسم کے تجربے کی تعمیم کرتا ہے اور جب کبھی وہ اس سلسلے میں جمالیات سے رجوع کرتا ہے تو وہ اس کا اور کبھی کم اہل ہوتا ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ وہ یہاں بھی غالباً 'فلسفی' سے زیادہ اہل ثابت ہوتا ہے۔ ایسے موقع پر بہتر ہے بہتر وہ یہ کر سکتا ہے کہ فلسفی کی اطلاع کے لئے صرف اپنے مشاہدۂ نفس کے اعداد و شمار کی رپورٹ پیش کر دے اور بس۔ مختصراً یہ کہ جو کچھ وہ شاعری کی بابت لکھتا ہے اس کا اندازہ اس کو شاعری کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیے جو اس نے خود تخلیق کی ہے۔ رہے اعداد و شمار، تو ان کی تصدیق کے لئے ہمیں 'اسکالرز' سے رجوع کرنا چاہیے۔

اور جہاں تک غیر جانبدار فیصلوں کا تعلق ہے ان کے لئے ہمیں بے تعلق،
اور غیر جانبدار نقادوں سے رجوع کرنا چاہیئے۔ نقاد کے لئے یہ لازمی ہے
کہ وہ کچھ نہ کچھ اسکالر ضرور ہو اور اسی طرح اسکالر کے لئے ضروری ہے کہ
وہ تھوڑا سا نقاد ضرور ہو۔ ڈبلو۔ پی۔ کر کو جس طرح ماضی کے ادب اور
تاریخی رشتوں کے مسائل سمجھنے کے لئے خود کو وقف کر دیا تھا، ہم اسکالرز کی
فہرست میں رکھ سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود اس میں احساس اقرار، خوش
مذاقی، تنقیدی معیار کی سوجھ بوجھ اور ان کو برتنے کی صلاحیت بہت اعلا
پایہ کی تھی اور یہ وہ چیزیں ہیں جن کے بغیر کسی اسکالر کی صلاحیتیں کبھی براہ راست
دوسروں کو متاثر نہیں کر سکتیں۔

اس کے علاوہ اسکالر اور شاعر کے نقطۂ نظر میں ایک اہم فرق اور
بھی ہے یہاں اگر میں آپ کے سامنے خود اپنا ذکر کروں تو شاید بے جا نہ ہوگا۔ مجھے
عروض کے رکن اور اوزان کے نام آج تک یاد نہیں ہو سکے ہیں اور نہ میں نے عروض
کے مسلمہ اصولوں کا کبھی پورے احترام کیا ہے۔ اسکول کے زمانے میں ہومر اور
ورجل کو اپنے انداز سے پڑھنے اور سنانے میں مجھے بڑا لطف آتا تھا، شاید اس
کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال تھا کہ کسی کو بھی یہ معلوم نہیں ہے کہ یونانی زبان کا
صحیح تلفظ کیا ہے اور اسے کس طرح ادا کرنا چاہیئے۔ مجھے یہ بھی گمان تھا کہ کسی
کو اس امتزاج کا بھی صحیح اندازہ نہیں ہے جو یونانی آہنگ اور لاطینی زبان کے

کے دیسی آہنگ کے ملنے سے پیدا ہوا ہے اور جسے ہم ورجل کی شاعری میں سنتے اور
پسند کرتے ہیں شاید میری یہ جبلت میری کاہلی کے تحفظ کی غمازی کرتی ہے۔ لیکن
جب مجھے علم عروض کے قواعد کو انگریزی شاعری پر منطبق کرنے کا اتفاق ہوا تو میرے
ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ جب عروض کے قواعد پر سب مصرع پورے
اترتے ہیں تو آخر پھر ایک مصرع کیوں اچھا لگتا ہے اور دوسرا کیوں خراب لگتا ہے
علم عروض میرے اس سوال کا جواب نہ دے سکا۔ انگریزی شاعری کی کسی بھی صنف
کو سمجھنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ یا تو اس صنف کو اپنے مزاج کے اندر جذب کیا جائے
یا پھر اس کی نقل کی جائے اور کسی مخصوص شاعر کی تخلیقات میں آدمی اس درجہ کھو
جائے کہ وہ خود اس سے مشابہ چیزیں لکھنے لگے۔ میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہے
کہ میں بحور کے تجزیاتی مطالعے اور تجریدی شکلوں کو (جو ایک دوسرے سے حد درجہ
مختلف دکھائی دیتی ہیں جب مختلف شعراء اپنے اپنے طور پر انھیں اپنے تصرف میں
لاتے ہیں) تضیع اوقات سمجھتا ہوں۔ یہ بات تو دراصل بالکل ویسی ہی ہے جیسے
علم اجسام (Anatomy) کے مطالعہ سے آپ یہ نہیں سیکھ سکتے کہ مرغی سے
انڈے کیسے دلوائے جا سکتے ہیں خود میرے پاس یونانی اور لاطینی شاعری کے ابتدائی
مطالعے کا لائق قواعد عروض کے سوا اور کوئی طریقہ نہیں ہے جنھیں قواعد دانوں نے
اس وقت وضع کیا جب بیشتر شاعری لکھی جا چکی تھی لیکن اگر ہم ان زبانوں کو پھر
سے تجدید کر سکیں اور انھیں اسی طرح بولنے لگیں جس طرح مصنفین اپنے زمانے میں

انھیں بولتے تھے اور اسی طرح سننے بھی لگیں جس طرح مصنفین انھیں سنتے تھے تو پھر ہم ان قاعدوں سے بے توجہی اور تغافل ضرور برت سکتے ہیں۔ کسی مردہ زبان کو ہمیں مصنوعی طریقوں سے سیکھنا پڑتا ہے اور یہ طریقے ان طلباء کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں جن میں اکثر کسی زبان کو سیکھنے کی بہت معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ اپنی زبان کی شاعری کو سیکھنے کے لئے بحر کی قسمیں، مختلف اشعار میں اوزان و ارکان کی کمی و بیشی، زحافات وغیرہ ابتداء میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ ضرور ہے کہ 'شاعری' کے مطالعے کے بجائے 'نظموں' کے مطالعے سے ہی ہم اپنے کانوں کو سدھارتے ہیں۔ کسی قاعدہ قانون' یا کسی اسلوب کی اندھا دھند نقل کرنے سے ہمیں لکھنا نہیں آ جاتا۔ یہ ضرور ہے کہ نقل کرنے سے ہم سیکھتے ہیں لیکن اسلوب کے تجزیے کے بجائے دراصل ہم اس کے مزاج کو اپنے مزاج میں رسانے بسانے سے سیکھ سکتے ہیں۔ جب ہم شیلی کی شاعری کا اتباع کرتے ہیں تو اس میں یہ خواہش کارفرما نہیں ہوتی کہ ہم بھی ویسے ہی لکھیں جیسا کہ شیلی نے لکھا تھا بلکہ ہمارا زمانہ شباب شیلی کو ہم پر حاوی کر دیتا ہے۔ جس نے خود شیلی کا طرز تحریر متعین کیا ہے اور زندگی کے اس دور میں لکھنے کا یہی طریقہ ہو سکتا ہے جو شیلی نے اختیار کیا تھا۔

انگریزی شاعری بلاشبہ علم عروض کے قواعد سے متاثر ہوئی ہے۔ یہ کام تو تاریخی اسکالرز کا ہے کہ وہ یہ بتائیں کہ لاطینی قواعد کا اثر ہمارے اپنے عروض

کے موجدوں (Wyatt) اور (Surrey) پر کہاں تک پڑا۔ عظیم قواعد داں جیسپرسن نے ہمیں اتنا بتایا ہے کہ انگریزی قواعد کے ڈھانچے کو ہم نے لاطینی زبان کے ساتھ مطابقت دے کر اسے غلط سمجھا ہے۔ شعرگوئی کی تاریخ میں یہ سوال کبھی پیدا نہیں ہوا کہ آیا شاعروں نے بیرونی زبان کے نمونوں کا اتباع کرتے وقت خود اپنی زبان کے آہنگ کو غلط سمجھا ہے یا نہیں۔ ماضی کے عظیم شاعروں کے طریقوں کو ہمیں تسلیم کر لینا چاہیئے کیوں کہ یہ وہ طریقے ہیں جن کے ہمارے کان مانوس ہیں یا اگر مانوس نہیں بھی ہیں تو ان سے مانوس ہونا چاہیئے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ متعدد بیرونی اثرات نے ہماری زبان کو وسعت دی ہے اور تنوع بخشا ہے۔ کچھ کلاسیکل اسکالرز کا خیال ہے۔ اور یہ بات ایسی ہے جو میری قابلیت سے باہر ہے۔ کہ لاطینی شاعری کا مقامی وزن رکنی ہونے کے بجائے نبرلے (Accentual) اور لب و لہجہ کے زور پر مبنی ہے۔ لاطینی زبان پر ایک دوسری اور مختلف زبان کا شدید اثر تھا۔ میرا مطلب یونانی زبان سے ہے۔ اس اثر کو قبول کرنے کے بعد یہ زبان اپنی ان ابتدائی ہیئتوں کی طرف واپس چلی گئی جو مثال کے طور پر ہمیں (Pervigilium Veneris) اور دوسرے ابتدائی نصرانی مذہبی گیتوں میں نظر آتی ہیں۔ اگر یہ حقیقت ہے تو مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں ہے کہ ورجل کے دور کے مہذب سامعین کے لئے شاعری سے لطف اندوز ہونے کا ذوق مجبور کے ان دو طریقوں سے پیدا ہوا جو نصف ثانی یا جواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حالاں کہ ایسے میں ضروری نہیں ہے کہ سامعین خود اپنے تجربے

کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں لیکن اس لطف اندوزی کی اصل وجہ یہی تھی
اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ انگریزی شاعری کی خوبصورتی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس
میں ایک سے زیادہ بحور کے ڈھانچے اور طریقے موجود ہیں۔ انگریزی بحور کو لاطینی نمونوں
کے مطابق شعوری طور پر ڈھالنا ایک بے تکی سی بات ہے۔ ایسی چند کوششیں ہمیں
کیمپین کی اس مختصر سی کتاب میں نظر آتی ہیں جو بحور پر لکھی گئی ہے اور جسے بہت کم پڑھا
گیا ہے۔ سب سے زیادہ ناکامی کی مثالیں ہمیں رابرٹ برجز کے ہاں ملتی ہیں۔ لیکن
جب کوئی شاعر لاطینی شاعری کو پورے طور پر جذب کر لیتا ہے اور بغیر تصنع کے
یہ رجحان اس کے ہاں پیدا ہونے لگتا ہے جیسا کہ ہمیں ملٹن اور کہیں کہیں ٹینی سن کے
ہاں نظر آتا ہے تو اس کا نتیجہ شعر گوئی کی زبردست کامیابی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ انگریزی شاعری کے طریقۂ کار میں ماخذ کا اختلاط اور
اتحاد نظر آتا ہے (ویسے میں یہاں 'سسٹم' کا لفظ استعمال نہیں کرنا چاہتا کیونکہ اس سے
بجائے فطری نشو و نما کے شعوری ایجاد کا تصور پیدا ہوتا ہے) یہ اختلاط بالکل ویسا
ہی ہے جیسا ہمیں مختلف قوموں کے اختلاط میں دکھائی دیتا ہے۔ اینگلو میکسن،
سلیٹک، نارمن فرینچ اور اسکاٹ کے لہجوں اور آہنگوں نے لاطینی آہنگ
کے ساتھ مل کر انگریزی شاعری پر اپنے نشانات ثبت کئے ہیں اور ساتھ ساتھ
ان اثرات نے مختلف ادوار میں فرانسیسی، اسپینی اور اطالوی زبانوں پر بھی
اپنے نقش چھوڑے ہیں مخلوط نسل کے انسانوں میں ہمیں مختلف نسلی نقوش کا

عکس مختلف افراد میں جھلکتا ہے یہاں تک کہ مختلف افراد میں مختلف نقوش ملتے ہیں اسی طرح شعری مرکب میں بھی کبھی ایک نقش کسی شاعر کے ہاں نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے کے ہاں نظر آتا ہے یا پھر کبھی کسی ایک دور میں یہ نقش ابھرتا نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے میں نظر آتا ہے۔ شاعری وقتاً فوقتاً یا تو کبھی کسی بیرونی زبان کے معاصر ادب سے یا کبھی کسی اور دوسرے معاصر ادب کے اثرات سے متعین ہوتی ہے یا پھر ان حالات سے اثر قبول کرتی ہے جب ہمارے اپنے زمانۂ ماضی کا کوئی دور کسی دوسرے کے مقابلہ میں مزاجاً ہم سے زیادہ قریب ہو کر ہمارا محبوب دور بن جاتا ہے یا پھر یہ ہوتا ہے کہ مروجہ تعلیم میں جس دور یا اثر پر زور دیا جاتا ہے اسے ہم قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن ان سب اثرات کے باوجود قدرت کا قانون ایسا قانون ہے جو ان مختلف رجحانات، بیرونی اثرات یا کسی دور ماضی کے اثرات سے کہیں زیادہ قوی تر ہے اور وہ قانون یہ ہے کہ شاعری کو معمولی روزمرہ کی اس زبان سے بہت دور نہیں ہونا چاہیے۔ جو ہم روزانہ سنتے ہیں اور بولتے ہیں۔ خواہ شاعری کا زور لب و لہجہ پر ہو یا ارکان لفظی پر خواہ وہ مقفیٰ ہو یا غیر مقفیٰ، خواہ وہ رسمی ہو یا آزاد۔ وہ روزمرہ کی بدلتی ہوئی زبان سے اپنا رشتہ کبھی منقطع نہیں کر سکتی۔

یہ بات شاید آپ کو کچھ عجیب سی معلوم ہو کہ جب میں شاعری اور موسیقی کے تعلق پر اظہار خیال کر رہا ہوں تو اس قدر زور روزمرہ کی گفتگو پر کیوں دے رہا ہوں لیکن میں یہ بات پہلے ہی سے واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ شاعری کی موسیقی کوئی ایسی

چیز نہیں ہے جو معنی سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور ہوتی جس میں عظیم موسیقانہ حسن تو ہوتا لیکن اب تک میں نے ایسی شاعری نہ دیکھی ہے نہ سنی ہے۔ ظاہرہ مستثنیات تو صرف درجوں کے فرق پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ایسی نظمیں موجود ہیں جن کو پڑھ کر ہم ان کی شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور مفہوم کو از خود قبول کر لیتے ہیں۔ بالکل اسی طرح ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں ہم مفہوم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور بغیر محسوس کیے ان کی موسیقی سے متاثر ہو جاتے ہیں۔ ظاہرہ طور پر ایک انتہائی درجہ کی مثال لیجیے۔ میرا مطلب ایڈورڈ لیئر کی 'بے معنی شاعری' سے ہے۔ اس کا 'بے معنی پن' بھی معنی سے خالی نہیں ہے بلکہ وہ دراصل معنی کی پیروڈی ہے اور یہی اس کے معنی ہیں۔ 'دی جمبلیز' مہم کے متعلق نظم ہے اور رومانٹک کے لیے دور دراز کے ملکوں کے سفر اور لشکتانہ کے سلسلہ میں یاد وطن کا اظہار کرتی ہے۔ 'ڈی یونگی بونگی بو' 'دی ڈونگ وده اے لیومینس نوز' غیر ضروری جذبوں کا اظہار کرتی ہیں۔ ان نظموں میں ہم موسیقی سے بھی محظوظ ہوتے ہیں جو بہت اونچے درجے کی ہے اور ہم معنی کے متعلق غیر ذمہ داری کے احساس سے بھی محظوظ ہوتے ہیں۔ یا اب ایک دوسری مثال لیجیے۔ میرا مطلب ولیم موریس کی 'بلیو کلوزٹ' سے ہے۔ یہ ایک خوشگوار نظم ہے حالانکہ میں اس امر کی تشریح نہیں کر سکتا کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ اور مجھے اس امر پر شبہ ہے کہ مصنف خود بھی اس کی تشریح کر سکتا تھا۔ اس کا اثر کچھ جادو

ٹونکے کا سا ہے لیکن خود جادو ٹونکے کا بھی معین قسم کے نتیجے پیدا کرنے کے لئے
بندھا ٹکا اصول ہے۔ جیسے ایک گائے کو دلدل میں سے باہر نکالنے کا بندھا ٹکا اصول
ہے۔ لیکن اس کی ظاہرہ نیت (میرا خیال ہے کہ مصنف اس میں کامیاب ہے)
خواب کا اثر پیدا کرنے کی معلوم ہوتی ہے۔ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لئے یہ جاننا
ضروری نہیں ہے کہ خواب کی تعبیر کیا ہے۔ لیکن (اتنا ضرور ہے کہ) انسان کو اس
امر پر اٹل یقین ہے کہ خواب کی تعبیر کچھ نہ کچھ ہوتی ضرور ہے۔ اگلے وقتوں کے
لوگ الہامات پر ایمان رکھتے تھے اور بہت سے اب بھی رکھتے ہیں کہ خواب مستقبل کے
راز فاش کرتے ہیں۔ جدید کثر عقیدہ یہ ہے کہ وہ صرف رازوں کا پردہ چاک کرتے ہیں یا کم
از کم ماضی کے بہت سے خوفناک قسم کے رازوں کا پردہ فاش کرتے ہیں۔ یہ ایک عام
مشاہدہ ہے کہ پیرا فریز کرنے کے بعد بھی ایک نظم کے معنی سمجھ میں نہیں آتے لیکن یہ بات
اتنی عام نہیں ہے کہ ایک نظم کے معنی مصنف کے شعوری مقصد اور اس کے ماخذ سے
کہیں زیادہ وسیع ہو سکتے ہیں۔ جدید شاعری کے ابہام پسندوں میں سب سے
بڑا ابہام پسند فرانسیسی کا مصنف ملارمے تھا جس کے بارے میں خود فرانس والے
بعض دفعہ یہ کہتے ہیں کہ اس کی زبان اس قدر مخصوص ہے کہ اسے صرف باہر
والے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ راجر فرائی اور اس کے دوست چارلس مورون نے ملارمے
کی نظموں کا انگریزی ترجمہ بشرح کے ساتھ اس کے معانی کے معموں کو حل کرنے
کے لئے شائع کیا تھا۔ لیکن جب مجھے یہ معلوم ہوا کہ اسے ایک مشکل

سانیٹ لکھنے کی تحریک چھت پر بنی ہوئی ایک تصویر کے عکس کو دیکھ کر ہوئی جو
میز کی چمک دار سطح پر پڑ رہا تھا یا ایک بیئر کے گلاس میں سے نکلتے ہوئے
جھاگ کی روشنی کو دیکھ کر ہوئی تو ہمیں ایسے میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ہو سکتا
ہے کہ وہ صحیح علم التحقیق ہو لیکن ایسی لفظوں میں معنی ہرگز نہیں ہو سکتے۔ یہ ہو سکتا
ہے کہ ہم کسی ایسی زبان کی نظم سن کر جس کا ہم ایک لفظ بھی نہیں سمجھتے بے حد متاثر
ہو جائیں لیکن اگر ایسے میں ہمیں یہ بتا دیا جائے کہ وہ نظم بے معنی ہے تو ہمیں یہ گمان
ہو سکتا ہے کہ ہم دھوکا کھا گئے ہیں اور یہ دراصل کوئی نظم وظم نہیں ہے بلکہ صرف
ساز کی موسیقی کی نقل تھی۔ اگر جیسا کہ ہمیں معلوم ہے ایبر ا فریز سے معنی کا ایک حصہ
ہی سمجھ میں آ سکتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر شعور کی سرحدوں میں الجھا ہوا
تھا جس سے آگے الفاظ خود معنی کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں حالاں کہ معانی اس میں
اس وقت بھی موجود ہوتے ہیں۔ ایک نظم میں مختلف پڑھنے والوں کے لئے مختلف معنی
ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ سب کے سب معنی اس سے بالکل مختلف ہوں جو خود
مصنف کے ذہن میں تھے مثال کے طور پر ممکن ہے مصنف کوئی ایسا مخصوص قسم کا ذاتی تجربہ
پیش کر رہا ہو جس کا تعلق خارجی دنیا کی کسی چیز سے بھی نہیں تھا لیکن اس کے باوجود یہ
ہو سکتا ہے نظم خود قاری کے لئے ایک عام موقع و محل کا اظہار بن جائے اور ساتھ ساتھ
اس کے کسی نجی تجربے کا اظہار بھی کرنے لگے۔ قاری کی تشریح مصنف کے مفہوم سے مختلف
ہونے کے باوجود ٹھیک ہو سکتی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس سے بہتر ہو۔ یہ بھی ممکن

ہے کہ اس نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہو جس سے خود مصنف واقف تھا۔ ہو سکتا ہے کہ مختلف تفسیریں ایک ہی چیز کے جانبدارانہ اصول ہوں اور ابہام کی وجہ یہ ہو کہ نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہے جس کا عام طور پر عام گفتگو کے ذریعہ ابلاغ کیا جا سکتا ہے۔

اس لیے ایسے میں جب شاعری کوئی ایسا آہنگ پیش کر رہی ہو جو نثر کی گرفت سے باہر ہو تو اس میں (ایک شخص کا دوسرے شخص سے) گفتگو کرنے کا انداز باقی رہتا ہے۔ یہ بات ایسی شاعری میں اس وقت بھی برقرار رہتی ہے جب اسے گایا جائے کیوں کہ گانا بھی بات چیت کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ گفتگو اور شاعری کا یہ براہ راست تعلق کوئی ایسا معاملہ نہیں ہے جس کے لئے معین قوانین بنائے جا سکیں شاعری میں ہر انقلاب عام بات چیت کے لہجے کی طرف رجوع کرتا ہے اور بعض دفعہ اس کا اعلان بھی کیا جاتا ہے۔ یہی وہ انقلاب تھا جس کا ورڈزورتھ نے اپنے دیباچے میں اعلان کیا اور وہ اگر دیکھا جائے اس سلسلے میں حق بجانب بھی تھا۔ یہی انقلاب ایک صدی قبل اولڈھم، والر، ڈینہم اور ڈرائڈن نے شاعری میں پیدا کیا اور یہی وہ انقلاب تھا جو تقریباً ایک صدی بعد پھر رونما ہوا۔ کسی انقلاب کے پیروکار نئے شعری زبان و محاورہ کو ایک نہ ایک سمت میں ترقی دیتے ہیں اور اس زبان و محاورہ کو مانجھتے اور جلا دیتے ہیں یا مکمل کر دیتے ہیں۔ اسی اثناء میں بولی ٹھولی کی زبان بدل جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ شعری زبان و محاورہ ٹکسالی

باہر ہو جاتا ہے۔ شاید ہم اس بات کا اندازہ نہیں کرتے کہ ڈرائڈن کی زبان اس کے حساس ترین معاصرین کو کس درجہ نیچرل نظر آتی ہوگی۔ فی الحقیقت کوئی بھی شاعری ہو بہو اسی زبان میں نہیں کی جا سکتی جسے شاعر خود بولتا یا سنتا ہے لیکن اس کے باوجود اپنے زمانے کی زبان سے اس کا رشتہ ناطہ ایسا ہونا چاہیے کہ سننے یا پڑھنے والا یہ کہہ سکے کہ "اگر میں شاعری کے ذریعہ بات چیت کر سکتا تو اسی طرح کرتا۔" یہی وجہ ہے کہ بہترین معاصرانہ شاعری ہم میں جوش و خروش کا احساس پیدا کر دیتی ہے اور تکمیل و قبولیت کا ایسا ادراک بخشتی ہے جو زمانۂ ماضی کی اس سے کہیں زیادہ عظیم شاعری کے ہر تاثر و کیفیت سے مختلف ہوتا ہے۔

اس لئے اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کی موسیقی ایک ایسی موسیقی ہے جو اپنے زمانے کی عام بول چال میں مضمر ہوتی ہے اور اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ یہ موسیقی اس عام بول چال کی زبان میں مضمر ہوتی ہے جو اس جگہ بولی جاتی ہے جہاں شاعر خود رہتا ہے۔ یہ بات اس وقت میرے موضوع سے خارج ہے کہ میں بی بی سی کی انگریزی کے خلاف کچھ کہوں۔ اگر ہم سب کے سب ایک سی ہی بات چیت کرنے لگیں تو پھر کوئی وجہ نہیں ہے کہ ہم ایک سا لکھنے بھی نہ لگیں اور جب تک ایسا وقت نہ آئے۔ اور مجھے امید ہے کہ ایسا وقت جلد نہیں آئے گا۔ شاعر کا یہ فرض ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی زبان استعمال کرے جس سے وہ حد درجہ مانوس ہے۔ مجھے وہ تاثرات ہمیشہ یاد رہیں گے جو ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس نے

اپنے کلام کو بآواز بلند سنا کر مجھ پر چھوڑے۔ اس کا کلام خود اس کی زبان سے
سنتے وقت یہ بات تسلیم کرنا پڑتی تھی کہ آرٹش شاعری کی خوبصورتیوں کو ابھارنے اور
پیش کرنے کے لئے آئرش طریق گفتگو کی کس درجہ ضرورت پڑتی ہے۔ برخلاف اس
کے ولیم بلیک کے کلام کو ییٹس کے منہ سے سنتے وقت مختلف قسم کا تجزیہ ہوتا تھا۔
جس میں اطمینان سے زیادہ استعجاب کا احساس ہوتا تھا۔ حقیقتاً ہم شاعر سے
صرف اسی بات کی توقع نہیں رکھتے کہ وہ اپنی اور اپنے خاندان، دوست احباب
اور ضلع کی زبان اور بول چال کے محاروں کو جوں کا توں پیش کردے۔ جو کچھ اسے
ان ذرائع سے ملتا ہے اس کی حیثیت دراصل مواد کی ہوتی ہے جس سے وہ اپنی
شاعری کے تار و پود بنتا ہے۔ سنگ تراش کی طرح اس کے لئے بھی ضروری ہے کہ
وہ اپنے اس میڈیم کا وفادار ہے جس میں وہ اظہار کررہا ہے اور اسے چاہیئے کہ
وہ انہی آوازوں سے اپنا نغمہ و آہنگ تخلیق کرے جو اس نے سنی ہیں۔

بہرحال یہ کہنا کچھ لغو سی بات ہوگی کہ ساری شاعری کے لئے خوش
آہنگی ضروری ہے یا یہ کہنا کہ خوش آہنگی لفظوں کی موسیقی کے اجزاء سے زیادہ
کوئی چیز ہے کچھ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے۔ زیادہ تر شاعری (جیسی ہمارے زمانے
میں ہے) صرف سننے سنانے کے لئے ہوتی ہے۔ ان گنت شہد کی مکھیوں کی بھنبھناہٹ
اور صدیوں پرانے درختوں کی شاخوں میں فاختاؤں کی آہ و زاری کے علاوہ بھی
اور بہت سی چیزیں سننے سنانے کے لئے ہوتی ہیں بے سہے پن اچھی کہ بر آوازی

کی اہمیت ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے چھوٹی یا بڑی نظم میں شدید یا 'کم شدید'، بندوں کے درمیان نقل مکانی کے طور پر بند آتے رہتے ہیں تاکہ ان کے ذریعے اتر تے چڑھتے جذبات کو آہنگ عطا کیا جا سکے جو مجموعی نظم کی موسیقانہ ساخت کے لیے ضروری ہیں۔ اس طرح 'کم شدت' کے بند اس سطح کے تعلق سے جس پر ساری نظم حرکت کر رہی ہے، نثر سے زیادہ قریب ہوں گے۔ اس بات کے پیش نظر اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ کوئی بھی شاعر اس وقت تک طویل نظم نہیں لکھ سکتا جب تک کہ اسے نثر پر بھی پورا عبور حاصل نہ ہو۔

مختصراً یہ کہ نظم کی بحیثیت مجموعی اہمیت ہوتی ہے۔ اگر ساری کی ساری نظم پورے طور پر خوش آہنگ نہیں ہے اور ایسا ہونا ضروری بھی نہیں ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کوئی بھی نظم صرف خوبصورت الفاظ سے تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ مجھے اس بات میں شک ہے کہ آواز کے 'نقطۂ نظر سے' ایک لفظ دوسرے لفظ سے کم یا زیادہ خوبصورت ہوتا ہے۔ یہ سوال بالکل دوسرا سوال ہے کہ آیا کچھ زبانیں دوسری زبانوں کے مقابلے میں زیادہ خوبصورت ہیں یا نہیں۔ 'بدصورت' الفاظ وہ ہیں جو اس محفل میں نہ سجیں جس میں وہ رکھے گئے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اپنی کرختگی یا قدامت کی وجہ سے بدصورت کہلاتے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہیں جو اپنی اجنبیت یا بدنسلی کی وجہ سے بدصورت ہوتے ہیں مثال کے طور پر ٹیلی ویژن کا لفظ۔ لیکن میں اس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ اپنی زبان کے مسلمہ الفاظ خوبصورت

یا بدصورت بھی ہو سکتے ہیں۔ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطۂ انقطاع میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً اپنے یا فوراً بعد استعمال ہوئے ہیں اور ثانیاً غیر معین طور پر اس کے باقی متن کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے ملتنوں سے اس کے مجموعی معنی کا کیا تعلق ہے۔ اور پھر لفظوں کی ترتیب و نشست کا وسیع یا محدود طور پر کیا رشتہ اور کیا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ بھرپور اور پر معنی نہیں ہوتے یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم پایہ لفظوں سے مناسب موقع پر الگ کر دے۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں ہی سے لاد پھاد دیا جائے کیوں کہ یہ صرف چند خاص لمحوں میں ہوتا ہے کہ کسی ایک لفظ سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کر دی جائے۔ یہ ایک ایسی کنایہ آمیزی ہے جو مخصوص قسم کی شاعری کے رنگ ڈھنگ یا بوالعجبی ہی کے ساتھ مختص نہیں ہے بلکہ ایک ایسی کنایہ آفرینی ہے جو لفظوں کی ماہیت میں مضمر ہے اور جس سے ہر شاعر کو پورے طور پر تعلق قلبی رکھنا چاہیئے۔ میرا مقصد یہاں یہ ہے کہ میں اس بات پر زور دوں کہ ایک 'موسیقانہ نظم' وہ نظم ہے جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچہ (Pattern) ہوتا ہے اور جس میں ان لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچہ بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب

ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہوتے ہیں۔ اگر آپ اس بات پر یہ اعتراض کریں کہ یہ تو معنی سے علیحدہ اور صرف خالص آواز کی بات ہوئی جس پر لفظ موسیقانہ صرف صفت کے طور پر چسپاں کیا جا سکتا ہے تو میں اپنے پہلے دعوے پر زور دیتے ہوئے یہ کہوں گا کہ کسی نظم کی لے نظم سے بذات خود اسی قدر الگ چیز ہے جتنے خود اس کے معنی الگ ہوتے ہیں۔

غیر مقفیٰ نظم کی تاریخ دو دلچسپ اور متعلقہ باتوں کی وضاحت کرتی ہے۔ ایک تو روزمرہ کی بات چیت پر اس کا دار و مدار اور دوسرے وہ نمایاں فرق (حالانکہ علم عروض میں یہ ایک ہی چیز سمجھی جاتی ہے) جو ڈرامائی نظم معریٰ اور اس نظم معریٰ میں پایا جاتا ہے جو رزمیہ، فلسفیانہ، فکری اور دیہی مقاصد کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ روزمرہ کی بات چیت پر نظم معریٰ کا دار و مدار، دوسری شاعری کے مقابلہ میں، ڈرامائی شاعری میں زیادہ براہ راست ہوتا ہے۔ شاعری کی زیادہ تر قسموں میں معاصر زمانہ کی زبان و لہجہ کی ضرورت کا احساس ذاتی مزاج اور جذبے کے اظہار کے سلسلے میں کم ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہاپکنز کی کوئی نظم اس زبان و لہجہ کے مقابلہ میں خاصی الگ تھلگ سی معلوم ہوگی جس میں ہم اور آپ بولتے میں اظہار کرتے ہیں یا غالباً اس لہجہ کے مقابلہ میں بھی الگ تھلگ معلوم ہوگی جس میں ہمارے آباؤ اجداد نے اظہار کیا تھا۔ ہاپکنز کی نظم پڑھ کر کچھ یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کی شاعری اس کے اپنے سوچنے اور خود کلامی کے انداز

سے قطعی مطابقت رکھتی ہے۔ لیکن ڈرامائی شاعری میں شاعر یکے بعد دیگرے مختلف کرداروں کے منھ سے بولتا ہے۔ پروڈیوسروں کے تربیت یافتہ ایکٹروں کی ایک جماعت کے توسط سے بات کرتا ہے اور مختلف ایکٹروں اور مختلف پروڈیوسروں کے ذریعہ مختلف اوقات میں اظہار کرتا ہے۔ اس کی زبان کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک طرف تو ان تمام آوازوں کا احاطہ کر سکے اور ساتھ ساتھ اس کی گہرائی میں خود بھی موجود رہے۔ شاعر کی ذات کی موجودگی ایسی شاعری میں، (اس شاعری کے مقابلے میں جہاں شاعر خود سے مخاطب ہوتا ہے) اور زیادہ ضروری ہو جاتی ہے۔ شیکسپیر کے آخری دور کی شاعری بہت مرصع اور مخصوص قسم کی ہے بلکہ اس کے باوجود وہ ایک فرد کی نہیں بلکہ سارے معاشرہ کی زبان کی حیثیت سے باقی رہتی ہے اور جب ہم اسے خوش ادائگی کے ساتھ سنتے ہیں تو وقت کے فاصلوں کو بھول جاتے ہیں۔ ایسے ڈراموں میں ہیملٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔ وہ ایسا ڈرامہ ہے جسے خوش اسلوبی کے ساتھ جدید لباس اور وضع قطع میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اوٹوے کے زمانے سے ڈرامائی نظم صرف تصنع کا شکار ہو گئی اور ماضی کی ایک علامت بن کر رہ گئی۔ اور اب جب ہم انیسویں صدی کے شاعروں کے منظوم ڈراموں کا مطالعہ کرتے ہیں جن میں "دی سینسی" شاید سب سے زیادہ عظیم ہے، تو ایسے میں ہمارے لئے حقیقت کے کسی بھی فریب کو برقرار رکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ گزشتہ صدی کے تقریباً سارے شاعروں نے

منظوم ڈراموں پر طبع آزمائی کی ہے۔ یہ ڈرامے جنھیں بہت کم لوگ ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھتے ہیں نفیس شاعری کی حیثیت سے تو وقعت کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا پھیکاپن عام طور پر اس حقیقت سے منسوب کیا جاتا ہے کہ یہ مصنفین اعظیم شاعر ہونے کے باوجود "تھیٹر" کے معاملہ میں بالکل مبتدی تھے لیکن اگر شاعر تھیٹر کے سلسلہ میں طبع موزوں بھی رکھتا ہو۔ اس نے اس فن کو حاصل کرنے کے لئے انتھک ریاض بھی کیا ہو اس کے ڈرامے اس وقت تک غیر موثر ہی رہیں گے جب تک اس کی ڈرامائی صلاحیت اور تجربہ مختلف قسم کی نظم نگاری کی ضرورت کا احساس نہ دلا سکے۔ بنیادی طور پر پلاٹ، عمل اور اظہار کی کمی یا کردار نگاری کا ادھورا پن یا کوئی اور کمی انجے مجموعی طور پر "تھیٹر" کا نام دیا جاتا ہے، ان ڈراموں کو بے جان نہیں بنا دیتے بلکہ بنیادی طور پر اس کی ساری ذمہ داری بات چیت کے لہجے اور لحن پر آتی ہے اور وہ کچھ اسی قسم کی ہے کہ ہم اسے کسی بھی انسان سے (سوائے ان کے جو شاعری کو خوش الحانی کے ساتھ پڑھتے ہیں) منسوب نہیں کر سکتے۔

ڈرائڈن کے زبردست سلیقۂ استعمال کے باوجود ڈرامائی نظم صرف اہیں تیزی کے ساتھ پستی کی طرف جاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ویسے آل فور لو میں بہت سے شاندار بند موجود ہیں۔ لیکن ڈرائڈن کے کردار ان رجزیہ ڈراموں میں زیادہ فطری طور پر بات چیت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں جو اس نے مقفی شعروں

میں قلم بند کیئے ہیں حالاں کہ ہونا تو یہ چاہیئے تھا کہ اس کی ادائگی نظم معریٰ میں زیادہ فطری طور پر ہوتی۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ کورنیل اور راسین کے کرداروں کے مقابلہ میں انگریزی کا زبان میں ان کا اظہار اتنا فطری اور مؤثر نہیں ہو سکتا تھا۔ فن کی کسی بھی صنف کے عروج و زوال کے اسباب ہمیشہ پیچیدہ ہوتے ہیں۔ ایسے میں ہم متعدد دوسرے اسباب کی ٹوہ تو لگا سکتے ہیں لیکن اصل سبب پھر بھی ہمارے ضابطوں کی گرفت سے باہر رہتا ہے۔ اسی لئے میں اس بات کا جواب دینے کے لئے آمادہ نہیں ہوں کہ تھیٹر میں نظم کے مقابلہ میں نثر آخر کیوں زیادہ مقبول ہو گئی مجھے اس بات کا یقین ہے کہ نظم معرّا کو اب ڈراموں میں استعمال نہ کرنے کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ گزشتہ تین سو سال میں غیر ڈرامائی شاعری اور عظیم غیر ڈرامائی شاعری نظم معرّا میں بہت بڑی تعداد میں لکھی گئی ہے۔ ہمارے ذہن ان غیر ڈرامائی تخلیقات میں اس درجہ محو ہو گئے ہیں کہ اب ہم ان میں کسی قسم کا فرق نہیں کرتے اور ان سب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ اگر ہم اپنے تخیل کے زور سے یہ سوچ سکتے ہیں کہ ملٹن شیکسپیئر سے پہلے پیدا ہوتا تو اس صورت میں شیکسپیئر کو اس ذریعۂ اظہار سے بالکل مختلف ذریعۂ اظہار تلاش کرنا پڑتا جس کو اس نے برتا اور تکمیل تک پہونچا دیا ملٹن نے نظم معرّا کو اس طور پر برتا کہ نہ تو اب تک کسی نے اس طور پر اسے برتا تھا اور نہ آئندہ کبھی برت سکے گا۔ ایسا کر کے اس نے سب سے زیادہ اسے ڈرامے کے لئے ناممکن بنا دیا حالاں کہ ایسے میں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم یہ سوچنے

لگیں گے ڈرامائی نظم مرّا نے اپنی ساری صلاحیتیں گنوا دی ہیں اور اب اس کے سارے امکانات ختم ہو گئے ہیں اور اب اس کا کوئی مستقبل نہیں ہے —
یقیناً یہ بات درست ہے کہ ملٹن نے نظم مرّا کو چند نسلوں کے لئے بالکل بیکار کر دیا لیکن پھر بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ورڈز ورتھ کے بیش رو وں ٹامسن اینگ اور کوپر نے اسے اس پستی سے جس پر اسے اٹھارویں صدی کے ملٹن کے نقالوں نے پہونچا دیا تھا، دوبارہ نکالنے کی اولین کوششیں کیں ۔ اور ہمیں انیسویں صدی میں بہت سی متنوع اور اعلیٰ درجہ کی مرّا نظمیں دکھائی دیتی ہیں۔ ان سب شاعروں میں سب سے زیادہ براؤننگ کی شاعری مقامی محاورہ اور زبان سے قریب ہے ۔ لیکن یہ بات اہم ہے کہ یہ خصوصیت بھی اس کے ڈراموں میں نہیں بلکہ "خود کلامیوں" میں نظر آتی ہے ۔

اس قسم کی تقسیم سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں شعراء کے اخلاقی قدر و قامت کے بارے میں فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں ۔ میرا مقصد تو صرف اتنا ہے کہ میں اس گہرے اور وسیع فرق کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرا دوں جو ڈرامائی اور تمام دوسری قسم کی شاعری کے درمیان پایا جاتا ہے — وہ فرق جو ان کی موسیقی میں ہے اور جو مروجہ بول چال کی زبان کے رشتہ کا فرق ہے ۔ اب یہاں سے میں اپنی بات کے دوسرے رخ کی طرف آتا ہوں اور وہ رخ یہ ہے کہ شاعر شاعر کے کام میں نہ صرف ذاتی فطرت اور پسند و ناپسند کے مطابق فرق ہوگا ۔ بلکہ اس

دور کے لحاظ سے بھی فرق ہو گا جس میں وہ زندگی گزارتا ہے۔ کسی دور میں تو بول چال کی زبان کے تعلق سے موسیقانہ صلاحیتوں کی ٹوہ لگانے کی کوشش ہوتی ہے اور کسی دور میں مقامی بول چال کی تبدیلیوں کو گرفت میں لانے کی کوشش ہوتی ہے جو کہ دراصل بنیادی طور پر خیال وادراک کی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ یہ متواتر ارتقا کی حرکت بھی ہمارے تنقیدی فیصلوں پر بہت گہرا اثر ڈالتی ہے۔ ایسے زمانے میں، جیسا کہ ہمارا اپنا زمانہ ہے، جب کہ شعری طرز ادا کی وہی تازگی جسے ورڈز ورتھ نے قبول کیا تھا پسندیدہ ہونے لگے تو ہم (ماضی کے بارے میں اپنے فیصلوں میں) موجد طرز کی اہمیت کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں اور زبان و شعر کی ترقی دینے والوں کی شہرت کو گھٹانے لگتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ میں اس بات کو کافی واضح کر چکا ہوں کہ شاعر کا کام بنیادی طور پر ہمیشہ زبان میں انقلاب پیدا کرنے کا نہیں ہوتا۔ یہ بات ہرگز مناسب نہیں ہوگی (اگر یہ ممکن بھی ہو) کہ ہمیشہ دائمی انقلاب کی حالت میں رہا جائے پھر اور طرز ادا میں ندرت کی مسلسل خواہش اتنی ہی غیر صحت مند ہے جتنی اپنے آباؤ اجداد کی زبان کو استعمال کرنے کی ضد۔ کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب انکشاف اور تلاش و جستجو کی ضرورت پڑتی ہے اور کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب حاصل کردہ قلم کو ترقی دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ شاعر جس نے انگریزی زبان کی سب سے زیادہ خدمت انجام دی ہے شیکسپیئر ہے۔ انھوں نے اپنے مختصر دور زندگی میں دو شاعروں کا

کام انجام دیا ہے۔ میں نے اس کے اس دہرے کارنامے کا ذکر کہیں اور بھی کیا ہے یہاں تو میں مختصراً صرف اتنا کہوں گا کہ شیکسپیر کی شاعری کے ارتقار کو سرسری طور پر دو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ آہستہ آہستہ اپنی ہئیت کو مقامی بول چال اور محاورہ کے مطابق ڈھال رہا تھا۔ یہاں تک کہ جب اس نے "انطونی اور کلوپیٹرا" لکھا تو اس نے ایسا میڈیم تلاش کر لیا تھا جس میں ہر وہ چیز جسے ڈرامائی کردار ادا کرنا چاہتا تھا (خواہ بلند ہو یا پست شاعرانہ ہو یا غیر شاعرانہ) خوبصورتی، روانی اور فطری انداز کے ساتھ ادا کر سکے۔ جب اس نے یہ بات حاصل کر لی تو پھر اس نے اس اجتہاد کو انجام تک پہونچانے کی کوشش شروع کی۔ پہلے دور میں ــــ اس شاعر کے ہاں جس نے "وینس اور ایڈونس" سے ابتدا کی تھی اور جس نے "لوز لیبر لوسٹ" لکھتے وقت یہ اندازہ کر لیا تھا کہ اسے کیا کرنا ہے ــــ تصنع پسندی سے سادگی، سختی و درشتی سے لوچ اور نرمی کی جستجو کا رجحان نظر آتا ہے۔ بعد کے ڈراموں میں وہ سادگی کے بجائے جامعیت و تکمیل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ شاعری کے اور دوسرے پہلوؤں کی طرف بھی متوجہ نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے کہ وہ اپنی زندگی میں دو شاعروں کا کام انجام دے رہا تھا۔ یہاں پہونچ کر وہ اس بات کا تجربہ کرتا ہے کہ مقامی بول چال کا ساتھ چھوڑے بغیر اور اپنے کرداروں کو انسان کے درجے پر رکھتے ہوئے بھی، وہ موسیقی کو بحیثیت مجموعی کس قدر

مکمل اور کس قدر جامع و پیچیدہ بنا سکتا ہے ۔ ان خصوصیات کا حامل یہی وہ شاعر ہے جو ہمیں ' ہیملیٹ ' ' دی ونٹرز ٹیل ' ' پرسی کلیس ' اور ' ڈی ٹیمپیسٹ ' میں نظر آتا ہے ۔ ان شاعروں میں ' جن کی تلاش و جستجو انھیں صرف ایک ہی سمت میں لے گئی ' ملٹن عظیم ترین استاد کا درجہ رکھتا ہے ۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ملٹن ' زبان میں ساز والی موسیقی پیدا کرنے کی تلاش میں ' اکثر اوقات سماجی بول چال کی زبان میں بات کرنا بالکل بند کر دیتا ہے ۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ' ورڈز ورتھ سماجی بول چال کی زبان کو از سر نو حاصل کرنے کی کوشش میں حد سے آگے بڑھ جاتا ہے اور شعریت سے عاری ہو کر بے لطف ہو جاتا ہے لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ بہت آگے جانے کے بعد ہی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہم کہاں تک جا سکتے ہیں حالاں کہ ایسی خطرناک مہمات کے لئے عظیم شاعر ہونا اشد ضروری ہے ۔

اب تک میں نے شعری ساخت کے بارے میں کچھ نہیں کہا اور صرف نظم گوئی پر اظہار خیال کیا ہے ۔ اس بات کو یاد دلانے کا یہ صحیح موقع ہے کہ شاعری کی موسیقی الگ الگ مصرعوں کا معاملہ نہیں ہے بلکہ بحیثیت مجموعی اس کا تعلق پوری نظم سے ہوتا ہے ۔ اس بات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے ہم روایتی ڈھانچے اور نظم معرّا کے پیچیدہ مسئلے کی طرف رجوع ہوتے ہیں ۔ شکسپیئر کے ڈراموں کے مخصوص منظروں میں موسیقانہ ڈیزائن تلاش کیا جا سکتا ہے اور اس کے زیادہ جامع ڈراموں میں بحیثیت مجموعی انھیں دیکھا جا سکتا ہے ۔ یہ دراصل امیجری اور آوازوں کی موسیقی ہے

ولسن نائٹ نے کئی ڈراموں کے تفصیلی مطالعے کے بعد یہ بات واضح کی ہے کہ امیجری کی تکرار اور غلبہ سے کئی ڈراموں میں اس قسم کا مجموعی اثر پیدا کیا گیا ہے شیکسپیئر کا ڈرامہ بہت ہی پیچیدہ موسیقانہ ساخت اور وضع کا حامل ہوتا ہے۔ بہت آسانی کے ساتھ گرفت میں آنے والی ساخت اس کے یہاں سونیٹ، روایتی اوڈ، بیلیڈ، وتینیل، رونڈ یا سیٹینا میں نظر آتی ہے بسا اوقات یہ سمجھا جاتا ہے کہ جدید شاعری نے اس نوع کی اصناف کو ترک کر دیا ہے لیکن میں نے ان کی طرف پھر سے واپس آنے کے آثار دیکھے ہیں اور میرا خیال ہے کہ اصناف کی طرف واپس آنے اور ڈھانچوں کو مکمل کرنے کا رجحان ایک دائمی رجحان ہے۔ یہ رجحان اتنا ہی دائمی ہے جتنی کسی مقبول گیت کے لئے کورس کی ضرورت دائمی ہوتی ہے۔ کچھ اصناف کچھ زبانوں کے لئے (بمقابلہ دوسری زبانوں کے) زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔ اسی طرح کچھ اصناف کسی خاص دور کے لئے (بمقابلہ دوسرے ادوار کے) زیادہ موزوں ثابت ہوتی ہیں۔ ہو سکتا ہے کسی دور میں اسٹینزا بات چیت کے لہجے کو شاعری میں ڈھالنے کے لئے زیادہ فطری اور قطعی شکل قرار پائے لیکن اسٹینزا جتنا جامع اور مکمل ہوتا جائے گا اتنے ہی زیادہ ضوابط اس کے صحیح استعمال کے لئے برتنے پڑیں گے۔ اور جیسے ہی اس میں جامعیت پیدا ہو جائے گی وہ اس خاص لمحہ کی زبان کے ساتھ وابستہ ہو کر رہ جائے گا اور پھر وہ تیزی کے ساتھ بدلتی ہوئی مقامی بول چال کی زبان سے منقطع ہو کر رہ جائے گا۔

اور ساتھ ساتھ پچھلی نسل کے ذہنی رجحان سے مغلوب بھی ہو جائے گا۔ جب ہیئتیں زیادہ
ایسے شاعروں کے استعمال میں آجاتا ہے جن کے اندر کوئی متحرک نہیں ہوتا اور جو
اپنے سیال جذبات کو تیار سانچوں میں انڈیل دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ وہ اس
میں ٹھیک بیٹھ جائیں گے تو پھر ایسے میں اس پر سے بھی اعتبار اٹھنے لگتے ہیں کسی
مکمل سانیٹ میں جس چیز کو آپ پسند کرتے ہیں اس میں' سانچے کے مطابق
مصنف کی خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کی اتنی تعریف نہیں ہوتی جتنی اس ہنرمندی
اور قوت کی تعریف ہوتی ہے جس سے مصنف نے اپنی بات کہنے کے لئے اس
سانچے کو اپنا تابع بنا لیا ہے۔ اس صلاحیت کے بغیر (جو انفرادی ذہانت اور
اس دور پر مبنی ہے جس میں مصنف زندہ ہے) جو کچھ بھی سامنے آتا ہے اسے
زیادہ سے زیادہ 'راست بازی' کا نام دیا جا سکتا ہے ــــــ جب
شاعری میں موسیقانہ عناصر حد درجہ اہمیت اختیار کرنے لگتے ہیں تو راست
بازی شاعری سے غائب ہونے لگتی ہے اور جامع و مکمل اصناف سخن
پھر سے رواج پانے لگتی ہے۔ لیکن ایسے دور بھی آتے ہیں جب انھیں بھی
پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔

جہاں تک نظم معرا کا تعلق ہے میں نے اپنے خیالات کا اظہار آج
سے پچیس سال پہلے یہ کہہ کر کیا تھا کہ ایسے کسی بھی شاعر کے لئے کوئی بھی نظم معرا
نہیں ہے جو کوئی اچھا کام کرنا چاہتا ہو۔ مجھ سے زیادہ کوئی اس بات کو جاننے کا جواز

نہیں رکھا کہ کافی تعداد میں خراب نثر منثرا کے نام سے لکھی گئی ہے اور یہ سوال کہ آیا اس کے مصنفوں نے خراب نثر لکھی یا خراب شاعری ایک ایسا سوال ہے جسے فی الحال نظر انداز کرنا ہی بہتر ہے۔ خراب شاعر نظم معرا کو ہیئت سے مخلصی سمجھ کر خوش آمدید کہہ سکتا ہے۔ نظم معرا بذات خود مردہ فارم کے خلاف ایک بغاوت تھی یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ نئی فارم کی تیاری یا پرانی فارم کی تجدید تھی۔ یہ اس خارجی وحدت کے خلاف (جو مخصوص ہوتی ہے) داخلی وحدت پر زور دیتی ہے۔ نظم فارم سے پہلے وجود میں آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فارم کچھ کہنے کی کوشش کے نتیجہ کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے علم عروض کا کوئی قاعدہ اوزان کی اس مماثلت کے ایک ضابطہ کا نام ہے جو یکے بعد دیگرے آنے والے ان شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔ جنھوں نے ایک دوسرے کو متاثر کیا ہے۔

فارم بنتی اور بگڑتی رہتی ہے لیکن میرا خیال ہے کہ ہر زبان، جب تک وہ وہی زبان رہتی ہے، اپنے قوانین اور اپنی پابندیاں بھی نافذ کرتی رہتی ہے۔ اور اپنے طور پر آزادیوں کی اجازت بھی دیتی ہے۔ بول چال کے اپنے لہجے اور آواز کے اپنے سانچوں کو پیش کرتی ہے۔ زبان ہمیشہ بدلتی رہتی ہے۔ اس کے ذخیرہ الفاظ میں وسعت، ترکیب نحوی، تلفظ، لہجہ اور لے۔ حتیٰ کہ طویل مدت میں اس کا زوال۔ ایسی چیزیں ہیں جنھیں

شاعر کے لئے قبول کرنا اور انھیں بہترین مصرف میں لانا ضروری ہے۔ اپنی باری آنے پر وہ اس کی ترقی میں ہاتھ بٹاتا ہے۔ اس کی خصوصیات کو برقرار رکھ کر مختلف النوع خیالات کے اظہار کی صلاحیت پیدا کرتا ہے اور احساس و جذبات کے ارفع مدارج پیدا کر کے زبان کی خدمت کا شرف حاصل کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ تبدیلیوں کو لبیک کہے اور دوسروں کو بھی اس سے باخبر رکھے اور ساتھ ساتھ معیار سے گرے ہوئے تنزل کے خلاف نبرد آزما بھی رہے۔ میرا مطلب اس معیار سے ہے جو اس نے ماضی سے سیکھے ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ وہ آزادیاں جن پر وہ عمل پیرا ہو صرف قرینے کی خاطر ہو نہ کہ بے جا ہوں۔

موجودہ شاعری خود کس جگہ کھڑی ہے اس کا فیصلہ میں آپ پر چھوڑتا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ اس بات سے سب اتفاق کریں گے کہ اگر گزشتہ بیس سال کی تخلیقات کی کسی طرح بھی درجہ بندی کی جا سکتی ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایسے زمانے سے تعلق رکھتی ہیں جو مناسب جدید مقامی محاورہ کی تلاش میں سرگرداں ہے — ہمیں ابھی تھیٹر کے لئے شعری میڈیم کی ایجاد میں کافی آگے بڑھنا ہے۔ ایک ایسا میڈیم جس میں ہم معاصر انسانوں کی بات چیت اور ان کی آواز سن سکیں۔ جس کے ذریعہ ڈرامائی کردار خالص ترین شاعری کا اظہار کر سکیں اور ساتھ ساتھ عام باتیں بغیر نامعقولیت کے ہم

تک پہونچا سکیں۔ جب ہم اس منزل پر پہونچ جاتے ہیں جہاں شعری محاورہ کو مضبوط کیا جا سکتا ہے تو اس کے بعد موسیقانہ جامعیت کا دور شروع ہو سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعہ سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے لیکن یہ بات تو میں بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلے میں موسیقی کے کتنے فنی علم کی ضرورت درکار ہوگی کیوں کہ وہ فنی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ وہ خصوصیات جن کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے وہ اوزان، لحن اور ساخت کے ادراک و شعور سے تعلق رکھتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شاعر کے لئے یہ تو ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے ہو سکتا ہے کہ ایسے میں تصنع کا اثر پیدا ہو جائے لیکن میں اس بات سے بھی واقف ہوں کہ ایک نظم یا کسی نظم کا ایک بند اس سے قبل کہ وہ لفظوں کے ذریعہ اظہار پائے پہلے کسی مخصوص لحن کی شکل میں شاعر کے ذہن میں ابھرے اور پھر یہ لے، یہ لحن کسی خیال یا امیج کی پیدائش کا موجب بنے۔ اس بات کے اظہار سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ کوئی ایسا تجربہ ہے جو صرف میرے ساتھ ہی مخصوص ہے ــــ ایسی شاعری کے امکانات بھی موجود ہیں جو کسی موضوع کو پیش کرتے وقت مختلف قسم کے سازوں کی مجموعی آواز سے مماثلت رکھتی ہو۔ نظم میں تغیر کیفیت کے امکانات بھی موجود ہیں جس کا مقابلہ سمفنی یا کوارٹیٹ (Symphony or Quartet) کی مختلف

حرکتوں سے کیا جا سکتا ہے۔ شاعری میں موضوعِ سخن کو گمگی کی ترتیب سے پیش کرنے کے امکانات بھی موجود ہیں۔ اوپیرا ہاؤس کے مقابلہ میں کسی نغمہ و سرود کی محفل میں نظم کے جراثیم تیزی کے ساتھ پیدا ہو سکتے ہیں ۔ اس سے زیادہ میں کچھ اور نہیں کہہ سکتا اور اس معاملہ کو ان پر چھوڑ دیتا ہوں جنھوں نے موسیقی کی تعلیم حاصل کی ہے۔ لیکن شاعری کے دو اہم فرائض کے بارے میں پھر میں آپ کو یاد دلاتا ہوں ۔ موسیقانہ جامعیت میں زبان کتنی ہی آگے کیوں نہ بڑھ جائے۔ ہمیں ایک ایسے دور کی امید رکھنی چاہیے جب شاعری ایک بار پھر روزمرہ کی بات چیت اور محاورہ کی یاد تازہ کر سکے ۔ ایسے ہی مسائل ہمیشہ پیدا ہوتے رہتے ہیں اور نت نئی شکلوں میں سامنے آتے رہتے ہیں اور اس طرح ہمیشہ شاعری کی (جیسا کہ ایف . ایس . اولیور نے سیاست کے بارے میں کہا ہے) نامختتم مہمات جاری رہتی ہیں ۔

شاعری اور ڈرامہ

پہلے میں آپ سے ایک سوال کرنا چاہوں گا کہ آخر ڈرامہ نثر کے بجائے نظم ہی میں کیوں لکھا جائے۔ بظاہر تو یہ سوال آسان معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل اس کا جواب اتنا سہل نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ آپ ان لوگوں میں سے ہوں جو شاعری کو پسند کرتے ہیں اور اس لئے اس کے جواز کی ضرورت ہی محسوس نہ کرتے ہوں یا پھر ان لوگوں میں سے ہوں جو تھیٹر کو تو پسند کرتے ہیں لیکن وہاں شاعری کی سرے سے ضرورت ہی محسوس نہیں کرتے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ ایسے بھی کچھ لوگ ہیں جو واقعتاً شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ اسی لئے میں پہلے ہی یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ خواہ آپ شاعری کو پسند کرتے ہوں، یا ناپسند کرتے رہوں، یہ ذریعۂ اظہار تھیٹر کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتا ہے۔

ایک زمانے سے نثر کے مکالمے تھیٹر میں عام اور مقبول رہے ہیں ہم پر اب تک ابسن کا اثر موجود ہے۔ میرا مطلب نثر سوانگ کے ابسن سے ہے اور ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں کہ وہ اصل ابسن ایک شاعر تھا کہ جس نے تقریباً سارے کھیل نثر میں لکھے۔ یہ بات تو عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ نظم ایک

ایسا ذریعۂ اظہار ہے جسے تھیٹر نے ٹکسال باہر کر دیا ہے اور یہ کہ ذریعہ صرف پریوں کے قصے کہانیوں کے لئے موزوں ہے یا پھر قدیم ادوار زمانۂ ماضی کے کھیلوں کے لئے۔ اور یہ کہ جدید مسائل اور جدید رجحانات کا اظہار صرف نثر ہی میں ہو سکتا ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ تھیٹر کے شائقین شاعری کی طرف سنجیدگی سے توجہ بھی نہیں دیتے تا وقتیکہ وہ یا تو شیکسپئر کا ڈرامہ ہو یا پھر شیلے اور ریسین کا۔ اور یا پھر کوئی ایسا ڈرامہ نگار ہو جسے مرے ہوئے ایک زمانہ گزر چکا ہو۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود میرا خیال ہے کہ عظیم جدید ڈرامہ نگار جیسے ابسن۔ اسٹرنڈ برگ یہاں تک کہ چیخوف بھی، اصل میں شاعر تھے جن کی صلاحیتیں نثر کی پابندیوں کی وجہ سے حد درجہ متاثر ہوئی تھیں۔ لیکن بر خلاف اس کے میں ان لوگوں کی داد دینا چاہتا ہوں کہ جنھوں نے ہمارے اپنے زمانے میں تھیٹر کے سلسلہ میں کچھ تجربات کئے ہیں اور خصوصاً ولیم بٹلر ییٹس، ہیوگو واں، ہوفمنس تھل وغیرہ۔ یہ وہ شاعر تھے جو ڈرامہ نویس بھی تھے اور جنھوں نے اس زمانہ میں جب کہ تھیٹر میں نثر غالب اور مقبول تھی شاعری اور اسٹیج کے قدیم روایتی رشتے کو زندہ اور برقرار رکھا گزشتہ پندرہ سال میں کم از کم انگلستان میں ایسے بہت سے نوجوان شاعر پیدا ہوئے جنھوں نے تھیٹر میں تجربے کئے۔ اس سلسلے میں آڈن میکنیس۔ اسپنڈر اور جدید ترین نسل کے شعراء رونالڈ ڈنکن۔ نورمن نکلسن۔ این رڈلر۔ کرسٹفر فرائی کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ تمام دوسرے انگریزی شعراء پر شیکسپیر کے غالب اثرات اور

شاید ہماری اپنی زبان کے مزاج کی وجہ سے بھی انگریزی شعراء کا رجحان ہمیشہ اسٹیج کی طرف رہا ہے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ شاعری کو اسٹیج پر ایک بار پھر مقبول کرنے کے لئے جیسے کہ وہ آج سے چار سو سال قبل تھا، ہمیں اپنی ایک اور نسل کی کوششوں کی ضرورت پڑے گی۔ لیکن اس کے ساتھ یہ شرط ہے کہ اس نسل کو بھی فضا ایسی ہی سازگار ملتی رہے۔

یہی وہ مسئلہ ہے جس کے متعلق میں اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے میں یہ بات واضح کردوں کہ آخر میں منظوم ڈرامے سے چاہتا کیا ہوں؟ وہ کون سا مقصد ہیں جن کو اسے قائم کرنا ہے۔ اور تھیٹر کے عام شائقین میں ایک بار پھر مقبول ہونے کے لئے وہ کون سا راستہ ہے جس پر اسے چلنا ہے۔ دوسرے یہ کہ میں ان وجوہات کو بھی واضح کرنا چاہتا ہوں کہ جن سے اس کا اندازہ ہوسکے کہ نظم تھیٹر کے لئے نثر سے زیادہ وسائل رکھتی ہے۔ اس سلسلہ میں زیادہ تر مثالیں میں اپنے ہی تجربات سے پیش کردوں گا۔ یہ بات کسی خود پسندی کی بنا پر نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اپنے نظریات اور مطمح نظر، اپنی جزوی کامیابی یا ناکامی کو اپنے دوسرے ہم عصر شعراء کے تجربات و تخلیقات سے کہیں بہتر سمجھتا ہوں اور کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ میری اپنی تخلیق کا ارتقاء ان عام نتائج کو، جو میں اخذ کرنا چاہتا ہوں، زیادہ بہتر طریقہ پر واضح کرسکتا ہے۔

میرا پہلا کھیل 'مرڈر ان کیتھڈرل' (Murder in Cathedral)

قبولیت عام کی ان حدود سے تجاوز نہ کر سکا جو عموماً جدید منظوم ڈرامے کے حصہ میں آئی ہے۔ اس سلسلہ میں ایک وجہ تو یہ تھی کہ یہ ایک مذہبی ڈرامہ تھا اور دوسری وجہ یہ کہ اس میں وہ تاریخی واقعات پیش کیے گئے تھے کہ جو آج سے آٹھ سو سال قبل وقوع میں آئے تھے اور جن سے میرے سامعین بھی خوب اچھی طرح واقف تھے۔ مذہبی اور تاریخی موضوعات کی وجہ سے شاعری بہرحال اسٹیج پر ہمیشہ قابل برداشت رہی ہے اور اگر تھیٹر کے عام شائقین اور ڈرامہ کے معمولی نقاد ایسی شاعری کو بھی سنجیدگی سے قبول نہیں کرتے تو اس کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ وہ مذہب اور تاریخ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف سامعین کی وہ جماعت جو مذہبی اور تاریخی کھیلوں کو دیکھنے کے لئے جمع ہوتی ہے۔ وہ لازماً شاعری کو موزوں ذریعۂ اظہار کے طور پر قبول کرنے کے لیے بھی ضرور تیار ہو کر آتی ہے ــــ لیکن ایک مذہبی تاریخی ڈرامہ شاعر کے لئے زبان کے خاص مسائل پیدا کر دیتا ہے ــــ الفاظ اور محاورے جو استعمال کئے جائیں وہ ہو بہو وہ نہیں ہونے چاہئیں جو اس زمانے میں مستعمل ہیں۔ آپ کو اپنے سامعین کو عہد ماضی میں لے جانا ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کا بھی خیال رہے کہ وہ حد درجہ قدیم اور عہد عتیق کے بھی نہ ہوں کیوں کہ آپ کو کردار و واقعات کے عمل اور موقع و محل کو اس قدر حقیقی شکل میں پیش کرنا ہوتا ہے جیسے وہ کل ہی ہوئے ہیں۔ اس کے لئے اسلوب کو "غیر جانبدار" ہونا چاہیے

اور اسے ماضی و حال دونوں کی ملی جلی عکاسی کرنی چاہیئے۔ میرے اس کھیل میں نظم کو ایک مثالی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے۔ بعض جگہ قافیہ کے استعمال سے اور بعض جگہ سہ حرفی صنعت (Alliteration) کے استعمال سے۔ اس کھیل میں گرے ہوئے وزن اور محذوفات کا استعمال ہمیں شیکسپیئر سے پہلے کی شاعری کے دور کی طرف لے جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس ڈرامہ کو سن کر سامعین کو قرون وسطیٰ کے ڈرامہ ایوری مین (Every man) اور چودھویں صدی کے Piers Plowman کی شاعری کا احساس مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ بارھویں صدی کی زبان کو جس پس منظر میں یہ ڈرامہ لکھا گیا تھا، دوبارہ استعمال کرنے کا سوال تو پیدا ہی نہیں ہوتا تھا اور وہ اس لئے کہ وہ زبان قطعی طور پر آج کے انگریزی سامعین کی سمجھ میں نہیں آ سکتی تھی۔ اس لئے میں نے ان خطبوں کو جو درمیان میں آئے تھے نثر میں لکھا اور ان کے لئے وہ اسلوب اختیار کیا جو سترھویں صدی کے ابتدائی انگریزی خطبوں میں استعمال ہوتا تھا۔ لیکن انھیں بھی عہد عتیق اور متروک الفاظ و تراکیب سے پاک رکھا۔

اس ڈرامہ میں مجھے ہیئت کے ان عام مسائل سے بھی دوچار ہونا پڑا جن سے انگریزی زبان میں منظوم ڈرامہ لکھنے والے کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جن سے ہر اس زبان کے جدید منظوم ڈرامہ نگار کو بھی واسطہ پڑتا ہے

جس کی روایت کا سلسلہ طویل اور گہرا ہے ۔ انگریزی کا مسئلہ دراصل شیکسپیر کے اشعار سے بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے اور ساتھ ساتھ آزاد نظم کے غیر مقفیٰ (Ambic Tetra meter) سے بھی بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے جو انگریزی شاعری کا عام معیار بن کر رہ گیا ہے ۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کے ہر اس شاعر نے جس نے منظوم ڈرامہ لکھنے کی کوشش کی ہے اسی وزن کو استعمال کیا ہے ۔ وہ نہ تو شیکسپیر کی شاعری کی آواز بازگشت سے بچ کر نکل سکے ہیں اور نہ تمام اس غیر ڈرامائی شاعری کی آواز سے اپنے دامن کو بچا سکے ہیں جو اس بحر میں لکھی گئی ہے ۔ یہی وجہ ہے ان کی زبان سے مکالماتی انداز اور بات چیت کے لہجہ کا احساس نہیں ہوتا ۔ اس احساس کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ اپنے زمانہ کی سی بات چیت کا انداز اختیار کیا جائے ۔ اپنے عظیم اسلاف کے زمانہ کی بات چیت کا سا انداز اختیار کرنا جنہیں مرے ہوئے بھی صدیاں گزر چکی ہیں ۔ ایک بے موقع سی بات ہے ۔

بہرحال کم از کم میں نے شیکسپیر کی تقلید نہیں کی اور نہ میں نے اس قسم کے شعر لکھے جس قسم کے میں نے اپنی غنائی نظموں میں لکھے تھے ۔ بلکہ میرے ذہن پر تو یہ خیال مسلط تھا کہ مجھے ایسے شعر لکھنے چاہئیں کہ جو صرف دکھنی میرے اسٹیج کھیل اور اس کے موضوع پر پورے اتر سکیں ۔ اس سلسلہ میں میں نے کوئی عام مسئلہ بھی حل نہیں کیا ۔ اس کے بھی دو وجوہ ہیں ۔ ایک تو وجہ یہ ہے کہ اسی

ڈرامہ میں میں نے زیادہ تر کورس کے استعمال پر انحصار کیا ہے۔ اس کے لئے بھی میرے پاس دو جواز ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کھیل کا بنیادی کل۔ تاریخی واقعات اور وہ اضافے بھی جو میں نے خود کئے تھے کافی محدود تھے۔ میں کرداروں کی تعداد بھی بڑھانا نہیں چاہتا تھا۔ اور ساتھ ساتھ میں بارھویں صدی کی سیاست کا تاریخی روزنامچہ بھی نہیں لکھنا چاہتا ہوں۔ میں تو صرف موت اور شہادت کے مسئلہ پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرنا چاہتا تھا۔ مشتعل عورتوں کا کورس میرے لئے حد درجہ مددگار ثابت ہوا۔ ان عورتوں کے اپنے جذبات کے اظہار سے ڈرامہ کے بنیادی عمل کی اہمیت بھی واضح ہو گئی۔ دوسرا محرک یہ تھا کہ ایک شاعر کے لئے بھجن کی سادہ تال (choral verse) لکھنا ڈرامائی مکالموں کے مقابلے میں زیادہ آسان ہے۔ کیوں کہ یہ کچھ اس قسم کی چیز ہوتی ہے جس پر وہ پہلے ہی سے قدرت حاصل کر چکا ہوتا ہے اور کورس کا استعمال تھیٹر کی ٹکنیک کی کمزوریوں کو چھپا کر اس کے زور اور قوت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اسی وجہ سے میں نے یہ سوچا کہ منظوم ڈرامہ مجھے اس وقت تک نہیں لکھنا چاہئے تاوقتیکہ میں یہ نہ دیکھ لوں کہ میں بغیر کورس کے بھی اچھے منظوم ڈرامے لکھ سکتا ہوں۔

مرڈر ان کیتھیڈرل (Murder in Cathedral) کے بعد میں نے یہ محسوس کیا کہ تین مسئلے اب بھی ایسے ہیں جو حل نہیں ہو سکے ہیں! پہلا تو یہ تھا کہ شعر کی ہیئت اور زبان کے انتخاب کا مسئلہ۔ ایک ایسی زبان جو ہر اس

موضوع پر جسے میں لکھنے کے لئے پسند کروں، پوری آ سکے۔ دوسرا مسئلہ تھا ایسے منظوم ڈرامے
لکھنے کا جو بغیر غنائی شاعری (lyrical poetry) کے بھی لکھے جا سکیں اور
تیسرا مسئلہ یہ تھا کہ میں یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ آیا میں نثر کے استعمال کو قطعی طور پر ترک بھی
کر سکتا ہوں یا نہیں۔ "مرڈر ان کیتھڈرل" میں نثر کے دو ٹکڑوں کو میں نظم میں نہ لکھ سکا تھا
جس رنگ کے شعر میں نے اس ڈرامہ میں استعمال کئے سامعین کو اس امر کا احساس رہا کہ جو کچھ وہ سن
رہے ہیں شعر میں سن رہے ہیں۔ ان لوگوں کے لئے بھی جو پابندی کے ساتھ گرجا جاتے ہیں منظوم
وعظ ایک نامانوس سی چیز ہے اور اسطرح اگر اس موقع پر میں نثر کے بجائے نظم کا استعمال کرتا تو
اسطرح یقیناً وعظ کا فریب اور طلسم بھی ٹوٹ جاتا۔ پھر یہی نہیں میرے سورماؤں
(Knights) کی تقریروں میں جو اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ وہ ایسے لوگوں میں تقریر کر رہے
ہیں جو مرنے کے آٹھ سو سال بعد زندہ ہیں جب نظام العمل میں نثر کا استعمال بڑا موثر اور کارگر
ثابت ہوا۔ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ سننے والوں میں دل جمعی اور اطمینان سے ایک گونہ شدید
تاثر (shock) پیدا کیا جائے۔ لیکن یہ بھی دراصل ایک قسم کی چالاکی اور ترکیب تھی جس
کی ویسے تو کوئی خاص افادیت نہ تھی لیکن یہ انداز صرف اسی کھیل کے لئے بہتر اور موزوں تھا۔ یہ تو
خیر بہت دور کی کوڑی ہے اگر اس بات پر غور کیا جائے اور اس کی وجوہات کو سمجھا جائے کہ آخر
پھر شیکسپیر نے نثر میں سین کیوں لکھے اور آج ہم کیوں نہیں لکھ سکتے؟ اس سلسلے میں بس
اتنا ہی کہہ دینا کافی ہوگا کہ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید منظوم ڈرامہ اپنا جواز
اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا جب تک وہ "ہر بات" کو نظم میں کہنے کی صلاحیت

پیدا نہ کر لے۔

لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ کہہ کر میں بات پر زور دینا نہیں چاہتا کہ ڈرامائی شاعری سے تاریخی و اساطیری موضوعات کو بس اور مغربی یورپ کے روایتی ڈرامائی شعری ہیئت کو قطعی خارج کر دیا جائے۔ میں یہ بات بھی کہنا نہیں چاہتا کہ موضوع کردار اور مقام صرف وہی بن سکتے ہیں جو جدید زندگی سے متعلق ہیں یا یہ کہ منظوم ڈرامہ میں صرف مکالمے ہی ہونے چاہئیں اور شعر کے لئے اب کسی نئی ہیئت کی ضرورت ہے۔ میں صرف اپنے لئے قانون وضع کر سکتا ہوں اور میں وہی راستہ اختیار کر رہا ہوں جو میرے لئے واحد راستہ بن سکتا ہے۔ اگر شعری ڈرامہ کو دوبارہ اپنی جگہ حاصل کرنی ہے تو اسے اس بات کو دکھانا ہوگا کہ وہ تمام چیزیں پوری کر سکتا ہے جن کے متعلق اب تک یہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ نثر میں بہتر طریقہ پر ادا ہو سکتی ہیں جہاں تک تاریخی کھیلوں کا تعلق ہے سامعین صرف ان کرداروں کی زبان سے جو اگلے زمانہ کے لبادوں میں ملبوس نظر آتے ہیں شاعری کو قبول کرنے کو تیار ہیں لیکن اب ضرورت اس امر کی ہے کہ وہ شاعری کو ان کرداروں کی زبان سے بھی قبول کریں جو جدید لباس پہنے ہوئے ہوں۔ جو جدید قسم کے مکانوں اور فلیٹ میں رہتے ہوں ٹیلیفون اور موٹر کاریں استعمال کرتے ہوں۔ سامعین شاعری کو کورس کے ذریعہ قبول کرنے کو اس لئے تیار ہیں کیونکہ یہ بھی جدید زندگی سے کافی دور کی چیز ہے۔ وجہ یہ ہے کہ جدید سامعین کورس کو ڈرامہ نہیں بلکہ شاعری سمجھتے ہیں اور بالآخر سامعین اس شاعری کو قبول کرتے ہیں جو ان کے

کلاسیکی شاعروں سے رنگ میں نظر آتی ہے اور جس سے ان کے کان مانوس رہے ہیں لیکن دراصل یہ وہ لے ہے جو زبان کی ترقی کے ساتھ بے سُری ہو گئی ہے اور جس نے زبان کی ترقی کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ اب ہمیں یہ کرنا ہے کہ شاعری کو اس دنیا میں واپس لانا ہے جس میں سامعین رہتے بستے ہیں اور جس دنیا میں تھیٹر سے واپس آکر وہ دوبارہ لوٹ آتے ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی نہیں ہے کہ ہم سامعین کو کسی ایسی غیر حقیقی دنیا میں لے جائیں جو ان کی اپنی دنیا سے قطعی الگ ہو اور جہاں پہونچ کر شاعری کی زبان استعمال کی جاسکے۔

ڈرامہ نگاروں کی آیندہ نسل سے جو کچھ میں چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ وہ ہمارے تجربوں سے پورا استفادہ کرکے ڈرامہ میں ایسی زبان اور ایسے کردار پیش کریں کہ سامعین کو اسٹیج پر کام کرنے والے لوگ بالکل اپنی ہی طرح کے نظر آئیں اور وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ "ہم بھی تو شاعری میں بات کرسکتے ہیں"۔ اس طرح وہ اجنبی اور مصنوعی دنیا سے بچ جائیں گے اور ان کی معمولی روزمرہ کی بے کیف اور تیرہ و تار دنیا بدل کر جگمگا اٹھے گی۔ اگر شاعری ان کے لئے ایسا نہیں کرسکتی تو پھر وہ بذات خود ایک زائد قسم کی آرائش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

اسی لئے میرے ذہن میں یہ خیال پک رہا تھا کہ اپنے دوسرے کھیل کے لئے میں کوئی ایسا موضوع چنوں جو ہم عصر زندگی سے متعلق ہو۔ جس کے کردار ہمارے اپنے کردار ہوں۔ جو ہماری اس دنیا میں رہتے سہتے ہوں۔ اور ہمارے ہی جیسے کپڑے پہنتے ہوں "دی فیملی ری یونین" (The Family Reunion) میں میرا

بنیادی خیال یہی تھا کہ میں شاعری میں ایک ایسا ہیئت تلاش کروں جو جدید زندگی کے زیادہ سے زیادہ قریب ہو۔ اور جس میں عام باتیں۔ روزمرہ کی زندگی کے اقوال اور فقرے بغیر کسی تحریف اور نامعقولیت کے پیش کیے جا سکیں اور جس میں بے حد شاعرانہ زبان بغیر کسی دوسرے سے متاثر ہوئے استعمال کی جا سکے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس سلسلے میں کچھ ترقی ضرور کی ہے۔ اس کھیل میں سوائے اخبار کے ایک مختصر سے حوالے کے، نثر بالکل نہیں ہے۔ میں نے روایتی کورس سے بھی پیچھا چھڑا لیا ہے اور اس کی جگہ ایسے غنائی حصے پیش کیے جو ایسے ایکٹروں کی زبان سے ادا کیے گئے جنھوں نے عام مکالموں میں بھی حصہ لیا تھا اور جن کا کھیل میں ایک علیحدہ پارٹ بھی تھا ــــ اب جب کہ میں اس بات کا اعتراف کر رہا ہوں کہ میں شاعری کی حیثیت سے اس کے غنائی حصوں کو اب بھی پسند کرتا ہوں، مجھے اس کا بھی احساس ہے کہ اس میں شاعری کچھ زیادہ ہی نمایاں رہی۔ اس کے کچھ حصے اطالوی اوپرا کے ایریا (Aria) کے رنگ میں لکھے گئے تھے، جس میں عمل صرف اس لئے رک جاتا ہے تاکہ سامعین غنائی ساز کی گت اور اس کے وقفے سے محفوظ ہو سکیں۔ دی فیملی ری یونین میں میں نے ایسا شعری انداز اختیار کیا تھا جو ڈرامائی نہیں تھا ــــ اور ڈرامہ کے سلسلے میں بھی میں نے زیادہ تر انحصار اسکیلس (Aeschylus) کے ساتھ ادبی ملاقات پر کیا تھا۔ اس لئے میں اپنے دوسرے کھیل میں کلاسیکی ڈرامہ کی ساخت اور وضع کے ہر حوالے کو نظر انداز کرنا چاہتا تھا ــــ اور

اسی کے ساتھ ساتھ شاعری برائے شاعری کو بھی ترک کرنا چاہتا تھا۔

میری خواہش یہ تھی کہ اور اب بھی ہے کہ ایک ایسا منظوم ڈرامہ لکھا جائے جس میں سامعین اپنے دماغ کو کسی خاص ماحول میں لے جائے بغیر شاعری کو سن سکیں۔ میں ایک ایسا کھیل لکھنا چاہتا ہوں جس میں سامعین غیر شعوری طور پر شعر کے کردوزن سے متاثر ہو سکیں اور انھیں اس بات کا احساس بھی نہ ہو کہ جو کچھ وہ کا رہے ہیں وہ سب کچھ شعر میں ہے۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ سامعین کو شاعری کا احساس بھی شدید لمحات کے موقع پر ہو۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ ایسے موقعوں پر وہ یہ محسوس بھی نہ کریں کہ وہ کسی ایسی ایلیمنٹ کے شعروں کو سن رہے ہیں بلکہ وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ڈرامائی عمل ایک ایسے نقطہ پر پہونچ گیا ہے جہاں کرداروں کی زبان از خود شاعری بن گئی ہے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ عام لوگوں کی زندگی میں ایسے موقعے آتے ہیں جب وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اگر وزن، بحر اور الفاظ ان کے پاس ہوتے تو وہ اپنے محسوسات کو بہتر طریقہ پر شعر ہی میں بیان کر سکتے تھے۔ میں اپنے تیسرے کھیل میں کہاں تک اور کس حد تک کامیاب ہوا اس کے بارے میں تو میں کچھ نہیں کر سکتا۔ اس کا فیصلہ تو آپ خود کریں گے لیکن اتنا میں ضرور جانتا ہوں کہ اگر میں یہ بتا دوں، کہ میری کوشش اس سلسلہ میں کیا تھی۔ تو شاید اس صورت میں آپ بہتر فیصلہ کر سکیں گے۔ یہ بات دیکھ کر مجھے یک گونہ اطمینان ہوا کہ کوئی نقاد اس کا فیصلہ بھی نہ کر سکے کہ ڈرامہ نظم میں تھا۔

یا نثر میں۔ اس سلسلہ میں میرا خیال یہ ہے کہ سامعین پر شعر کا غیر شعوری اثر اس
کے تاثر کا ایک بہت ضروری حصہ ہے اور اس کے استعمال کا بہترین جواز بھی!
اس سے قبل کہ میں اس سلسلہ میں دلیلیں پیش کرتا چلا جاؤں اور یہ بتاؤں
کہ شاعری سنجیدہ ڈرامہ کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتی ہے، میں ایک عظیم
شعری ڈرامہ کے ایک سین کا مختصر تجزیہ کروں۔ یہ سین اس کھیل کا
پہلا ہی سین ہے۔ میں اس کو اس لئے مثال کے طور پر پیش کر رہا ہوں کہ یہ ایک ایسے
موقع پر آتا ہے جہاں شدید لمحات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ کوئی ایسا سین
بھی نہیں ہے جس میں آپ کو شعری عنصر کے حد درجہ نمایاں ہونے کی توقع ہو۔ یہ سین خالصتاً
ڈرامائی معیار سے ایک مکمل افتتاحی سین ہے۔ ڈرامہ نگار اس سین سے اپنے کھیل
کا راستہ بناتا ہے اور سامعین میں زبردست دلچسپی پیدا کرتا ہے۔ پھر یہی نہیں
میں نے اسے اس لئے بھی چنا ہے کہ یہ ہملٹ کا پہلا سین ہے۔
جب ہم اسٹیج پر ہملٹ کے پہلے سین کو دیکھتے ہیں تو جس چیز پر ہماری توجہ
نہیں جاتی وہ ہے انداز بیان کا حیرت انگیز انحراف۔ یہ ایک ایسا جامع سین ہے
جس میں کوئی بھی بات فاضل یا زائد نہیں ہے۔ اس بات کا اندازہ ہمیں صرف اسی وقت
ہوتا ہے جب ہم بار بار اسے پڑھتے ہیں اور اسی وقت ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے
کہ ہمارے سامنے کیا پیش کیا گیا ہے اور کس کس انداز سے۔ پہلی بائیس سطریں سادہ
ترین الفاظ اور مانوس محاوروں کی مدد سے لکھی گئی ہیں۔ اس منزل تک پہنچنے

کے لئے جہاں پہونچ کر وہ یہ بائیس سطریں لکھ سکا، شیکسپیئر کو اسٹیج کے لئے لکھتے لکھتے برسوں گزر چکے تھے۔ ان کی ابتدائی تحریروں میں ایسی مؤثر سادہ بیانی اور پرکاری نظر نہیں آتی۔ اسے بات چیت کے ملاتی انداز اور مقامی شاعری کو (جیسا کہ رومیو جیولیٹ میں نرس کا کردار ہے اور جس میں تقریر کی بے تکلفی کا تاثر تضاد سے پیدا کیا گیا ہے) جیسے ڈرامائی مکالموں کی شکل میں ڈھالنے کے لئے برسوں ریاض کرنا پڑا۔

کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ ایسے شعر نہ لکھ سکے جو بناوٹ سے پاک ہوں، جو صاف شفاف ہوں۔ آپ شاعری کو صرف شاعری کے لئے نہیں سنتے بلکہ فوراً اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جب آپ ہیملٹ کے ابتدائی شعر سنتے ہیں تو آپ کی توجہ اس بات کی طرف نہیں جاتی کہ کردار نثر میں بول رہے ہیں یا نظم میں۔ شعر ہم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں۔ ہمیں اس موقع پر سوائے اس کے کچھ خبر بھی نہیں ہوتی کہ کہر آلود رات ہے۔ افسران ایلسی نور (Elsinore) کی فصیل کی حفاظت کر رہے ہیں اور چاروں طرف بدشگون، اکتا دینے والا عمل ہو رہا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈرامہ میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ ہم معین خوبصورت شاعری سے فوری طور پر محظوظ ہو سکیں۔ میرا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ مصنف اپنی ڈرامائی صلاحیتوں سے ایسا ورغلائے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ ایسے

موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ میرا مطلب
یہ ہے کہ حقیقی ڈرامہ نگار شاعر ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات
کو مٹا دیتا ہے اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈرامہ نگار ایک وحدت بن جاتے ہیں۔

موقع و محل کے لحاظ سے موزوں، چوکیداروں کے کردار کے مطابق، مختصر،
چست اور بے ساختہ جملوں سے شروع ہو کر فوری ضرورت کے مطابق، کرداروں
کو واضح کرتے ہوئے اس سین کے شعر، شاہی درباریوں کے نمودار ہونے کے بعد،
ایک آہستہ تر حرکت کے ساتھ سبک رفتاری سے بڑھتے چلے جاتے ہیں ——

"ہوریشیو کہتا ہے کہ یہ صرف ہمارا واہمہ ہے"۔

اور یہ حرکت بادشاہ کی روح (گھوسٹ) کے نمودار ہونے کے فوراً بعد
سنجیدگی اور شوکت سے بدل جاتی ہے ——

اے غاصب! رات کے وقت تو کون ہے؟

لگے ہاتھ یہ بات بھی ذہن نشین رکھیے کہ فعل "غصب" کے استعمال سے ڈرامہ کے
پلاٹ کی طرف بھی ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور لفظ "ملک مغفور" کا استعمال بڑی
چابک دستی کے ساتھ ہمیں یہ بات یاد دلاتا ہے کہ یہ روح کس کی ہے؟

"اسی طرح وہ عذر کرتا ہوا دکھائی دیتا تھا، جب وہ غصہ میں جھگڑتا ہوا
پولینڈ والوں پر جو برف پر چلنے والی گاڑیوں میں تھے، وار کرنے لگا تھا"
یہاں ایک مرتبہ پھر "روح" کے نمودار ہونے کے بعد اور ہوریشیو کے جواب کے ساتھ

بے ربط طریقہ پر وزن اور بحر بدل جاتے ہیں الفاظ غیر مسلسل حرکت کو روک لیتے ہیں ۔

"ہم اس وقت ذلت کر رہے ہیں ۔ وہ اس قدر شاندار ہے ۔
اور ہم اس پر تشدد کا ارادہ کرتے ہیں"۔

اور یہ سین مارسیلس کی تقریر کے ساتھ ایک خاص بلندی پر پہونچ جاتا ہے ۔

"مرغ کی بانگ سن کر وہ غائب ہو گیا ۔
کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس زمانہ میں
جب ہمارے بچانے والے حضرت عیسیٰ کی پیدائش کا زمانہ آتا ہے
صبح کے وقت بولنے والی چڑیا رات بھر گاتی رہتی ہے"۔

اور پھر ہوریشیو کے جواب سے ۔

میں نے بھی ایسا ہی کچھ سنا ہے اور ایک حد تک اس پر یقین بھی کرتا ہوں
مگر دیکھو صبح سرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی دور مشرقی پہاڑ کی پر پڑتی
ہوئی اوس پر قدم قدم آ رہی ہے ۔
ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیئے ۔

یہ عظیم شاعری ہے اور بے انتہا ڈرامائی بھی ۔ لیکن یہ ڈرامائی اور شاعرانہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے ۔ جب ہم اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس سے ایک قسم کا موسیقانہ نقش (Pattern) ابھرتا ہے کہ جس نے ہمارے جذبات کی نبض کو غیر

شعوری طور پر، دھیما بھی کر دیا ہے اور تیز بھی۔ یہ بات دیکھیے کہ مارسلیس کے آخری الفاظ میں سوچے سمجھے شاعرانہ انداز کا احساس ہوتا ہے۔ جب ہم یہ مصرعے پڑھتے ہیں —

"مگر دیکھو، صبح سرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی دور مشرقی
پہاڑی پر پڑی خاموش اوس پر قدم قدم آرہی ہے۔"

تو ہم ایک لمحہ کے لئے کرداروں سے آگے نکل جاتے ہیں۔ ہوریشیو کی بات چیت سے کسی بدنظمی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سین کے تغیرات قانون کے تابع رہتے ہیں اور ساتھ ساتھ موسیقانہ اور ڈرامائی بھی۔ ذرا دیکھیے کہ ہوریشیو کے دو مصرعوں سے پہلے، جن کا میں نے دو مرتبہ حوالہ دیا ہے، تمہید کے طور پر ایک سطر سادہ ترین مقامی زبان میں ادا کی گئی ہے جو نظم بھی ہے اور نثر بھی۔ اور اس کے فوراً بعد وہ ایک بے ربط سی ترکیب استعمال کرتا ہے جو اسٹیج کی ہدایت سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی —

"ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیے!"

اسٹیج کے فن اور موسیقی کے نقطۂ نظر سے عظیم شعری ڈرامہ میں دو رخی اور یک رخی نمونے کا تجزیہ اور مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات واضح کی جا سکتی ہے کہ شیکسپیئر نے اس موسیقانہ نمونے کو صرف ایک ہی سین میں پیش نہیں کیا بلکہ پورے کھیل میں اس بات کو قائم رکھا ہے۔ لیکن اس ایک سین کا مطالعہ یہ بات دکھانے کے لئے کافی ہے کہ عظیم منظوم ڈرامہ کی شاعری صرف مکالموں کی آرائش

ہی نہیں کرتی جو بحیثیت ڈرامہ کے نثر میں بھی اچھی طرح بیان کیے جا سکتے ہیں، بلکہ یہ ڈرامہ کو بے انتہا ڈرامائی اور کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے ۔ یہ اس امر کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ سامعین کے لئے شاعری کا زیادہ اہم کام یہ ہے کہ جب وہ تھیٹر میں بیٹھ کر ہملٹ جیسے کھیل کو سنتے اور دیکھتے ہیں تو وہ احساسات سے بالکل بے خبر ہو جاتے ہیں اور پھر اس کا اثر صرف و محض انہی لوگوں پر نہیں ہوتا جو شاعری کو پسند کرتے ہیں بلکہ ان پر بھی ہوتا ہے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں سے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے میری مراد وہ لوگ ہیں جو شاعری کی کتاب لے کر نہ پڑھ سکتے ہیں اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ عظیم منظوم ڈرامہ کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ ایسے لوگ بھی غیر شعوری طور پر شاعری سے متاثر ہو سکیں۔ اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو آج کے ڈرامہ نگار کو ڈرامہ لکھتے وقت اپنے ذہن میں رکھنا چاہیے۔

اب تک نثر پر نظم کی فوقیت کے میں نے دو فوائد گنوائے ہیں۔ ایک تو شعری وزن کا برانگیختہ کرنے والا اثر، جو غیر شعوری طور پر سننے والوں پر ہوتا ہے اور دوسرا اسلوب کے گھٹتے بڑھتے موسیقانہ اثر سے ڈرامے کے امکانات کو گہرا اور مضبوط کرنے کی قوت۔ ممکن ہے یہ چیزیں آپ کو ڈرامہ میں ایسے اضافے معلوم ہوں جو اثر و تاثر میں شدت تو ضرور پیدا کر دیتے ہیں لیکن اس کے اثر کو بدلتے نہیں ہیں۔ لیکن میں تو اس سے زیادہ کا دعویٰ خود بھی نہیں کرتا۔ میرا دعویٰ تو لے دے کے صرف اتنا ہی ہے کہ ہر وہ چیز جو اسٹیج پر نثر میں بیان ہو سکتا ہے وہ نظم

میں بھی ہو سکتی ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا کہ نظم میں ڈرامائی وسعت نثر سے کہیں زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر میٹر لنک کے ڈراموں ہی کو لیجئے۔ وہ نثر میں لکھے گئے ہیں لیکن ان میں وہ تمام خصوصیات ہیں جو شاعری میں ہوتی ہے۔ اور میٹر لنگ کے ڈراموں کی اس خصوصیت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن نثر میں شاعرانہ ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ایک ڈرامہ نویس نظم کی بہ نسبت زیادہ یک رنگ اور زیادہ یکساں رہے۔ اسے حقیقت پسندی کو ترک کرنا ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ کردار نگاری کو بھی قربان کرنا پڑتا ہے اور یہ اسی مماثلت اور فرق کو اسٹیج کے کرداروں اپنے اور ان لوگوں کے مابین جنھیں ہم جانتے پہچانتے ہیں۔ قبول کرنے کا نتیجہ ہے کہ ہم ایک کھیل کے مبہم بالشان تاثرات حاصل کر سکتے ہیں، خواہ وہ کھیل المیہ ہو یا نشاطیہ۔ دراصل نثر میں شعری ڈرامہ کچھ تو شعری روایت کی وجہ سے محدود ہے اور کچھ ہمارے اس روایتی عقیدہ کی وجہ سے کہ " شاعری کے لئے کون سا موضوع مناسب ہے اور اسے پیش کرنے کا کون سا موزوں طریقہ ہے "۔

لیکن جہاں تک منظوم اور منثور ڈرامہ کے فرق کا تعلق ہے۔ میں تو یہ کہوں گا کہ بڑا فرق یہی ہے کہ شعری نثر میں ڈرامہ کو زیادہ شاعرانہ ہونا پڑتا ہے اور عام نثر کے کھیل شعور دراگاہی کے اعتبار سے محدود ہوتے ہیں۔ یہ زیادہ سے زیادہ ہمیں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت، جانی بوجھی دنیا میں لے جا سکتے ہیں اور اسی طرح اس دنیا کے بارے میں ہمارے ادراک کو تیز تر کر سکتے ہیں۔ ہم اسی میں اپنی دنیا

کے متعلق بہت کچھ دیکھ سکتے ہیں۔ انسانوں اور مختلف قسم کے لوگوں کے تعلقات اور اختلافات پر اس سے کہیں زیادہ جو کچھ ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں از خود دیکھتے ہیں روشنی ڈال سکتے ہیں۔ اس میں کرداروں کو ہماری معمولی فہم کے مطابق برتاؤ کرنا پڑتا ہے اور انھیں اس قسم کی زندگی کا نمائندہ بننا پڑتا ہے جس سے ہم عام طور پر آشنا ہوتے ہیں۔ منثور ڈرامے سے ہماری مروجہ شعوری زندگی کے ترتیب وار جذبات و محرکات کے غیر محدود پھیلاؤ اور ان احساسات کی (جن کو ہم صرف خفیف طور پر یا پھر عمل سے غیر ارادی علاحدگی کے لمحات میں دیکھ سکتے ہیں) بڑی حد تک حاشیہ آرائی تو ضرور ہوتی ہے۔ لیکن یہ حاشیہ آرائی ڈرامائی شاعری میں عظیم ترین منثور ڈرامہ کے مقابلے میں احساسات کے وسیع تر پھیلاؤ کو بہتر طریقہ پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ ایک منظوم کھیل میں (جیسا کہ نثر کے ڈرامہ میں ہوتا ہے) ڈرامہ نویس کے اشخاص کردار کے بالکل مطابق ہونے چاہئیں۔ لیکن ان میں ایک پہلوداری ہوتی ہے اور عام طور پر نامعلوم دنیاؤں کے بھی نئے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔ اس میں الفاظ کے ذریعہ وہ وہ احساسات بیان ہو سکتے ہیں جو صرف موسیقی کے ذریعہ ہی سے بیان کئے جا سکتے ہیں۔

جب میکبتھ اپنے مشہور الفاظ، جو یوں شروع ہوتے ہیں، ادا کرتا ہے۔

"کل اور کل اور کل"

یا جب اوتھیلو کا، اچانک اور غیر ارادی طور پر، اپنے غصہ سے بھرے ہوئے خنجر اور اس

کے دوستوں سے سامنا ہوتا ہے تو وہ یہ بے ساختہ خوبصورت الفاظ ادا کرتا ہے

اپنی چمک دار تلواروں کو رکھ دو ورنہ
شبنم انھیں زنگ خوردہ کر دے گی

تو ہم صرف یہ محسوس نہیں کرتے کہ شیکسپیئر نے یہ مصرعے صرف اس لئے لکھے ہیں کہ خوبصورت مصرعے اس نے کہہ لئے تھے اور وہ ان کو کہیں نہ کہیں استعمال کرنا چاہتا تھا۔ ہم یہ محسوس نہیں کرتے کہ وہ کردار سے متعلق "غیر ضروری" ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ سب مصرعے ایک طرح سے کردار سے بہت آگے اور بہت بلند ہیں۔ وہ الفاظ جو میکبتھ نے ادا کیے ہیں کمزور انسان کی ذہنی پریشانیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو بے دلی کے ساتھ خواہشات سے مجبور ہو گیا ہے اور جس کی بیوی نے اپنی خواہشات اس پر ٹھونس دی ہیں اور جس نے خود مر کر اسے بالکل تنہا اور بغیر کسی وجہ کے اکیلا چھوڑ دیا ہے۔ اوتھیلو کے بول طرز وقار اور بے خوفی کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور ساتھ ساتھ ہمیں اس بات کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ رات کا وقت ہے۔ لیکن یہ مصرعے اس انسان کے مافی الضمیر اور اندرون کو ظاہر کرنے کے علاوہ 'کردار سے آگے بڑھ جاتے ہیں اور ایک لمحہ کے لئے زندگی عبادت اور رقص کی بلندیوں تک' ایک خاص شگفتگی کے ساتھ جو عظیم شاعری کا خاصہ ہے' بلند ہو جاتی ہے۔ اس شگفتگی اور خوش طبعی کے پیچھے عظیم تر سنجیدگی کا ایک سیلاب رواں دواں نظر آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامائی شاعری

کی عظمت کا نتیجہ ہے کہ وہ ہمیں ایک دم حقیقت کی کئی سطحیں دکھا دیتا ہیں۔

ہم پر کئی نسلوں سے "خیالات کے ڈرامہ" کا تسلط اور غلبہ رہا ہے ہو سکتا ہے کہ ڈرامہ نویس کے سامنے کوئی سیدھا سادا یا قول محال قسم کا کلکہ عمل ہو یا پھر وہ کوئی ایسا مسئلہ اپنے سامعین کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہو جسے وہ خود اپنے طریقہ پر حل کر سکیں۔ یا پھر اس کے سامنے کوئی انسانی نمونہ یا مثالی موقع و محل ہو جسے وہ ڈرامہ میں دکھانا چاہتا ہو۔ سامعین اور نقاد اس کی تشریح کرنا چاہتا ہے۔ وہ پوچھتے ہیں کہ آخر وہ کون سا خیال ہے جسے ڈرامہ نویس بیان کرنا چاہتا ہے۔ ملارمے کے اس ریمارک کے پیش نظر کہ شاعری خیالات سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ الفاظ سے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ڈرامہ خیالات سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ انسان سے وجود میں آتا ہے۔ ایک سنجیدہ قسم کے نقاد نے میرے تازہ ترین ڈرامہ کی پہلی رات کو مجھ سے یہ سوال کیا کہ میرے کھیل کے معنی اور اس کا مفہوم کیا تھا۔ میں نے اس کا جواب یہ دیا کہ میرا مقصد "کمتر" کی تشریح "عظیم تر" کے الفاظ میں کرنا تھا۔ آپ کا کیا خیال ہے کہ شیکسپیر کیا جواب دیتا اگر آپ اپنی نوٹ بک اور پنسل لئے اس کے پاس جاتے اور ہملٹ کی پہلی رات کو اس سے یہ سوال پوچھتے کہ صاحب! ہملٹ ڈرامہ کا مفہوم اور مقصد کیا تھا۔ میرا اپنا ایمان یہ ہے کہ شاعری اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتی ہے جس سے مصنف بھی بذات خود واقف نہیں ہوتا۔ یہ سوال کہ مصنف کا اس سے کیا مطلب ہے یا نظم لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں اس کا کیا

مفہوم تھا، بذاتِ خود ایک مہمل اور بے معنی سا سوال ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہملٹ یا کنگ لیئر جیسے کھیل ایک خیال یا ایک تصور کی تعبیر ہیں۔ ایسے کھیلوں کا تو کام بس صرف اتنا ہے کہ وہ خیالات و تصورات کو سننے اور پڑھنے والوں کے سامنے اشارتاً پیش کر دیں۔ میرا عقیدہ ہے کہ اگر لکھنے والا اپنی رائے دینے اپنا نظریہ پیش کرنے یا اپنی روش کو منڈھنے کی کوشش کرنے لگے تو وہ کبھی بھی تخلیق پر انگیختگی اور قوت پیدا نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ کھیل میں یہ سب چیزیں ہوں۔ لیکن ایک عظیم کھیل مختلف قسم کے لوگوں کو مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس میں لاتعداد معنی و مفہوم کی صلاحیتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ اس میں صد درجہ پہلو داری ہوتی ہے۔ اس کی ایک ایک بات سے مختلف مطلب نکلتے ہیں اور اس میں ہر نسل کے لئے نئے اور تازہ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ عظیم تخلیق میں تخیل کیا کیا کرشمہ سازیاں دکھاتا ہے۔ اور کیا کیا معنی اپنے اندر چھپا رکھتا ہے۔ وہ ہر دفعہ نئی آن اور نئی شان کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر شیکسپیئر ان تمام تنقیدوں اور تفسیروں کو جو گزشتہ تین سو سالوں میں اس کی تخلیقات پر لکھی گئی ہیں، پڑھتا تو کیا آپ کا خیال ہے کہ وہ کسی ایک نقاد کو یا اس نقاد کے تحریر کردہ کسی ایک جملہ کو دیکھ کر کہہ اٹھتا کہ بس اس آدمی نے مجھے سمجھا ہے۔ میرا مطلب بھی یہی تھا بلکہ وہ تو واقعی اپنے ناختتم اور متنوع معنی کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتا اور اس بات کا صدق دل سے اعتراف کر لیتا کہ وہ بذاتِ خود ان تمام معانی سے واقعی ناواقف

تھا، اور آخر میں وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتا کہ صاحب مجھے نہیں معلوم۔ ممکن ہے آپ ٹھیک ہوں۔

یہی وہ چیز ہے جو تخلیقی تحریر کی دوامی اور عارضی اقدار میں امتیاز کرتی ہے۔ عارضی اقدار میں مصنف قطعیت کے ساتھ یہ جانتا ہے کہ اس کا کیا مطلب تھا اور اگر اس پر بھی سامعین اس کی بات کو نہیں سمجھ پاتے تو مصنف اپنی کوشش میں ناکام رہتا ہے اور چوں کہ اس کے سامنے ایک متعین مقصد ہوتا ہے، ظاہر کرنے کے لئے ایک نقطۂ نظر ہوتا ہے، اس لئے جب وہ حالات جن میں وہ لکھا گیا تھا بدل جاتے ہیں تو اس کی تخلیق میں دلچسپی اور جاذبیت ختم ہونے لگتی ہے۔ لیکن ایک حقیقی اور تخلیقی تحریر میں مصنف ایسی چیز پیش کرتا ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا۔ صرف خداوند تعالیٰ اپنی مخلوق کو سمجھ سکتے ہیں۔ انسانی تخلیق میں انسان تو صرف ایک آلہ ہے، ایک ذریعہ ہے۔ ضروری نہیں کہ مرد اور عورتیں، صرف اس بنا پر کہ انھوں نے بچہ کو جنم دیا ہے، اسے اچھی طرح سمجھ بھی لیں۔ سمجھنے کے لئے سیکھنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ اگر یہ بات جسمانی نسل کے اعتبار سے درست ہے تو پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ یہی بات فن کارانہ تخلیق کے اعتبار سے غلط ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ نثر کی بہت سی تخلیقات ایسی ہیں جن میں یہ خصوصیات فراوانی کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ حالاں کہ مجھے اب بھی اس بات پر شبہ ہے کہ ڈون کیوزو (Don Quisote) اتنا ہی لازوال اور پہلودار

ہے جتنا فاؤسٹ، یا وہ آیندہ ایک ہزار سال تک زندہ رہ سکے گا۔ کیوں کر شاعری جہاں نثر کے مقابلے میں اظہار بیان اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے اور حسن کے حضور میں شاعر کو سربسجدہ ہونا پڑتا ہے وہاں وہ غیر شعوری طور پر بے حد و حساب قوتوں کو بھی جگا دیتی ہے۔ اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ حسن بھرپور طمانیت کی ہم تھیٹر سے توقع رکھتے ہیں وہ مکمل اور بھرپور طمانیت صرف ڈرامائی شاعری ہی عطا کر سکتی ہے۔

روایت اور انفرادی صلاحیت

انگریزی ادب میں روایت کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے حالانکہ بسا اوقات ہم روایت کے نہ ہونے پر اظہار افسوس تو ضرور کرتے ہیں لیکن ویسے ہم کسی مخصوص روایت، یا کسی 'ایک روایت' کا حوالہ دینے سے معذور نظر آتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس لفظ کو 'صفت' کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ کہہ دیتے ہیں کہ فلاں کی شاعری "روایتی" یا حد درجہ روایتی ہے۔ یہ لفظ عیب اور مذمت کے علاوہ شاذ ہی کسی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اگر کبھی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا بھی ہے تو مبہم تعریفی معنی میں۔ زیادہ سے زیادہ کسی آثار قدیمہ کی تعمیر نو پر اظہار پسندیدگی کرنا ہو تو یہ لفظ استعمال کر لیا جاتا ہے۔ انگریزی قوم کے لئے یہ لفظ اس وقت تک مشکل ہی سے مانوس ہو سکتا ہے جب تک کہ اسے آثار قدیمہ کی سائنس کے خوشگوار حوالے کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے۔

یقیناً یہ لفظ زندہ یا مردہ ادیبوں کی تخلیقات کی تعریف و توضیح کے سلسلے میں نظر نہیں آئے گا۔ ہر قوم، ہر نسل نہ صرف اپنا تخلیقی مزاج رکھتی ہے

بلکہ تنقیدی انداز طبع بھی رکھتی ہے اور وہ اپنے تنقیدی مزاج کے نقائص اور
کمزوریوں سے اپنے تخلیقی جوہروں کی بہ نسبت زیادہ بے خبر اور ناواقف ہوتی
ہے۔ فرانسیسی زبان کی تنقیدی تحریروں کے پلندوں کو دیکھ کر ہم فرانسیسیوں کے تنقیدی
طریقوں اور مزاج کو سمجھتے ہیں۔ (یا ہمارا خیال ہے کہ ہم سمجھتے ہیں) اور اس سے یہ
نتیجہ اخذ کرتے ہیں (اور ہم کیسے بے شعور لوگ ہیں) کہ فرانسیسی ہم سے زیادہ تنقیدی
شعور رکھتے ہیں اور بعض اوقات اس پر اتراتے بھی ہیں کہ اسی لئے فرانسیسیوں میں
برجستگی اور تازگی ہمارے مقابلہ میں کم ہے۔ شاید ایسا ہو۔ لیکن ہمیں اس بات
کو یاد رکھنا چاہیئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے
ذہن میں جو خیال آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری
بات نہیں ہے۔ اسی طرح ناقدوں کی تنقیدات پر تنقید کرنا بھی کوئی عیب نہیں ہے
اس عمل میں جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم کسی شاعر کی توصیف کرتے
وقت اس کی تخلیقات کے ان پہلوؤں پر زور دیتے ہیں جہاں وہ دوسرے شاعروں
سے کم سے کم مماثل ہوتا ہے۔ اس کی شاعری کے ان حصوں اور پہلوؤں سے ہم
اس کی انفرادیت اور اصلی جوہر کی کھوج لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس شاعر اور
اس کے پیش روؤں اور بالخصوص ان کے قریبی پیش روؤں میں جو فرق ہے
اس پر ہم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور خاص طور پر ان خصوصیات کی تلاش

کرتے ہیں جو اس شاعر کو دوسرے شاعروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں تاکہ اس فرق سے لطف اندوز ہوا جا سکے۔ لیکن اس کے برخلاف اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ بغیر اس تعصب کے کریں تو ہم اکثر یہ محسوس کریں گے کہ اس کی شاعری کے نہ صرف بہترین بلکہ منفرد ترین حصے بھی ایسے ہیں جن میں مرحوم شعرا اور اس کے اسلاف اپنی لافانیت کو زیادہ شدت کے ساتھ ظاہر کر رہے ہیں۔ میرا مطلب شباب کے زمانے سے نہیں ہے جب ہر بات کا اثر ہوتا ہے بلکہ مکمل پختگی کے زمانے سے ہے۔

اگر روایت کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سے پہلی نسل کے طریقوں اور کامیابیوں کا آنکھ میچ کر یا سہمے سہمے اتباع کیا جائے تو ایسی صورت میں یقیناً روایت کی حمایت سے گریز کرنا چاہیئے۔ ہم نے خود ایسے بہت سے رجحانات کو مرتے دیکھا ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ روایت تکرار سے بہتر ہے۔ روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لئے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اولاً تو اس کے لئے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے جو ہر اس شاعر کے لئے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا رہے۔ تاریخی شعور کے لئے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ماضیت کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس

بھی رہے کہ یوروپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک، اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں لازمان اور زمان کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے، وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو، زمان، میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔

کوئی شاعر کوئی فن کار، خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو، تن تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی چیز میں مضمر ہے کہ مرحوم شعراء اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اس کو الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لئے اسے مرحوم شعراء اور فن کاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا پڑے گا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔ یکسانیت و مطابقت کا یہ تقاضا یک طرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب تخلیق ہوتا ہے تو اس کے ساتھ بھی وہی سب کچھ ہوتا ہے جو بیک وقت ان فن پاروں کے ساتھ عمل میں آیا تھا جو پہلے تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجودہ فن پارے خود ہی اپنا ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں اور جس میں کسی حقیقی نئے فن پارے کی تخلیق سے خود ہی ردو بدل ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے

سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن اس نئے فن پارے کے آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے کے سارے موجودہ نظام میں تغیر و تبدل پیدا ہو۔ خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح اس فن پارے کے رشتے اور اقدار پورے نظام میں ایک نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے، جو بھی نظام کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے اس کے لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے۔ اور وہ شاعر جو اس بات سے واقف ہے وہ ساری مشکلات اور زبردست ذمہ داریوں کو بھی خوب سمجھتا ہے۔

مخصوص معنی میں وہ اس بات سے بھی واقف ہوگا کہ اس کی تخلیقات کو لازماً ماضی کے معیاروں سے پرکھا جائے۔ یہ بات واضح رہے کہ میں نے پرکھنے کے لئے کہا ہے قطع برید کرنے کے لئے نہیں کہا ہے۔ پرکھنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم یہ دیکھیں کہ آیا وہ ماضی کے شاعروں سے بہتر ہے یا بدتر ہے یا ان کے برابر درجہ رکھتا ہے اور نہ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کی تخلیقات کو مرحوم ناقدوں کے مسلم احکام کی روشنی میں دیکھا جائے۔ یہ ایک ایسا فیصلہ اور ایسا تقابل ہے جس میں دو چیزیں ایک دوسرے سے ناپی جاتی ہیں۔ نئے فن پارے کے لئے یہ مطابقت رکھنا ہی کافی نہیں ہے (اگر دیکھا جائے) تو دراصل یہ سرے

سے مطابقت نہیں ہوگی اور اس طرح نہ تو اسے ’نئے‘ کا نام دیا جا سکے گا اور نہ وہ صحیح معنی میں ’فن پارہ‘ کہلائے جانے کا مستحق ہوگا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ نئی چیز زیادہ دقیع ہوتی ہے کیوں کہ وہ بالکل موزوں رہتی ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ یہی خوبی اس کی قدر و قیمت کا معیار ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ ایک ایسا معیار ہے جسے آہستہ آہستہ احتیاط کے ساتھ برتنا چاہیے کیوں کہ ہم میں سے کوئی بھی قطعی طور پر فیصلہ دینے کا اہل نہیں ہے ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں مطابقت پائی جاتی ہے اور اس میں شاید انفرادیت بھی ہے یا اس میں انفرادیت نظر آتی ہے اور یہ (پرانے فن پاروں سے) مطابقت بھی رکھتا ہے لیکن ہم مشکل تمام یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ بس یہی (فن پارہ) ایسا ہے اور دوسرا کوئی (فن پارہ) ایسا نہیں ہے۔

ماضی کے ساتھ شاعر کے تعلق کی اور زیادہ واضح تشریح کے لئے (یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے) کہ وہ نہ تو ماضی کو کوئی ڈلا یا پتھر سمجھ کر قبول کر سکتا ہے نہ وہ اپنی ذات کی کلی طور پر تعمیر ایک یا دو بجی پسندیدگیوں پر کر سکتا ہے اور نہ وہ اپنی ذات کی تعمیر کلیتاً اپنے کسی پسندیدہ دور پر کر سکتا ہے۔ پہلا راستہ ناقابل قبول ہے۔ دوسرا نوجوانی کا ایک اہم تجربہ ہے اور تیسرے کی حیثیت ایک خوشگوار اور حد درجہ پسندیدہ ضمیمہ کی ہے۔ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ مرکزی اور اصل میلان سے واقف ہو اور ضروری نہیں ہے کہ یہ میلان ممتاز شہرت کے مالک اساتذہ ہی میں نظر آئے۔ اسے اس واضح حقیقت سے بھی واقف ہونا چاہیے کہ فن (کسی چیز کو)

آگے نہیں بڑھاتا لیکن فن کا مواد کبھی بھی بالکل ایک سا نہیں ہوتا۔ اسے اس بات سے بھی واقف ہونا چاہیے کہ یورپ کا ذہن، اس کے اپنے ملک کا ذہن (وہ ذہن جسے وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے ذہن کی بہ نسبت زیادہ اہم ماننے لگتا ہے) ایک ایسا ذہن ہے جو بدلتا رہتا ہے اور یہ کہ یہ تبدیلی ایک ایسا ارتقا ہے جو راستے میں کسی چیز کو بھی نظرانداز نہیں کرتا۔ جو نہ تو شیکسپیئر یا ہومر کو ازکار رفتہ قرار دیتا ہے اور نہ میگڈالین نقشہ نویسوں کے چٹانوں پر بنائے ہوئے نقشوں کو اور یہ کہ یہ ارتقا، جسے آپ شاید لطافت کا نام دے سکتے ہیں، اور جسے آپ وثوق کے ساتھ پیچیدگی کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں، فنکار کے نقطۂ نظر سے یقیناً کوئی ترقی نہیں ہے۔ ماہر نفسیات کے نقطۂ نظر سے بھی اسے ترقی نہیں کہا جا سکتا یا کم از کم اس حد تک نہیں کہا جا سکتا جس حد تک ہم اسے ترقی سمجھتے ہیں اور یہ ممکن ہے کہ آخر میں یہ ترقی معاشیات اور مشین پر مبنی کوئی پیچیدگی ثابت ہو لیکن حال و ماضی میں فرق یہ ہے کہ "شعوری حال" ایک طرح سے اور کسی حد تک ماضی کی آگاہی کا نام ہے جسے ماضی کا شعور بذات خود ظاہر نہیں کر پاتا۔

کسی نے کہا کہ "مرحوم ادیب ہم سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں کیونکہ ہم ان سے کہیں زیادہ جانتے ہیں" یہ بات بالکل درست ہے، وہ واقعی وہی ہیں جو ہم سمجھتے ہیں۔

میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے

بھی میرے پروگرام کا ایک حصہ ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ نظریہ کے لئے مضحکہ خیز حد تک علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے جسے شاعروں کے حالات زندگی پر نظر ڈالتے ہی سے رد کیا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلے گا کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس وادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم اس بات پر بھی زور دیں گے کہ شاعر کو اس حد تک حصول علم ضرور کرنا چاہیئے جہاں تک اس کی فطری قبولیت پذیری اور کاہلی پر اثر نہ پڑے۔ یہ بات مناسب نہیں ہے کہ علم کو امتحان، ڈرائنگ روم یا پھر تشہیر کے لئے بلیے چوڑے طریقوں تک محدود رکھا جائے۔ کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو علم کو جذب کر سکتے ہیں۔ کچھ کو اس کے لئے خون پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے۔ شیکسپیر نے تاریخ کی اتنی معلومات صرف پلوٹارک کے مطالعہ سے حاصل کر لی تھیں جتنی بہت سے لوگ سارے برٹش میوزیم کو پڑھ کر بھی حاصل نہیں کر سکیں گے۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ ماضی کا شعور حاصل کرے یا اسے ترقی دے اور پھر ساری عمر اس شعور کو پروان بھی چڑھاتا رہے۔ یہ اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب وہ اپنی ذات کو (جیسی کچھ اس وقت ہے) مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے۔

اب شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کی تعریف رہ جاتی ہے اور یہ رہ جاتا ہے کہ اس بات کا روایت کے شعور سے کیا تعلق ہے۔ شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کے بعد یہی کہا جا سکتا ہے کہ فن سائنس کے عوامل کی طرف بڑھ رہا ہے اس لئے اب میں ایک قیاسی مثال سے آپ کو اس بات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہوں کہ جب پلاٹینم کا ایک نازک اور نفیس ٹکڑا ایک ایسی بند جگہ میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائڈ سے بھری ہوئی ہو اور دیکھا جائے اس وقت کیا عمل ہوتا ہے؟

(۲)

دیانت دارانہ تنقید اور احساسی توصیف شاعر سے نہیں بلکہ شاعری سے بحث کرتی ہے۔ اگر ہم اخباری نقادوں کی الجھی ہوئی چیخ و پکار کو سنیں اور ان کی اس مقبول تکرار اور حجت کو دیکھیں جو نتیجے کے طور پر سامنے آتی ہے تو متعدد شاعروں کے نام ہمارے کانوں میں پڑیں گے۔ اگر ہم "بلیو بک" کے ذریعہ علم حاصل کرنے کے بجائے براہ راست شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لئے کسی نظم کو پڑھنا چاہیں تو ہمیں مشکل ہی سے کوئی (ڈھنگ کی) نظم ملے گی۔ میں نے اس رشتے کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ایک نظم کا کسی دوسرے مصنف کی نظم سے ہوتا ہے اور شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ساری شاعری کی حیثیت (جو اب تک لکھی جا چکی ہے) ایک زندہ وحدت کی ہوتی ہے۔ شاعری

کے اس غیر شخصی تصور کا دوسرا پہلو وہ رشتہ ہے جو کسی نظم کا اس کے مصنف سے ہوتا ہے اور میں نے ایک مثال سے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ پختہ شاعر کا دماغ ناپختہ شاعر کے دماغ سے صرف "شخصیت" کی قدر و قیمت کے اعتبار ہی سے مختلف نہیں ہوتا اور نہ یہ کہ وہ زیادہ دلچسپ ہوتا ہے یا اس کے پاس کہنے کے لئے بہت کچھ ہوتا ہے بلکہ غالباً فرق یہ ہے کہ اس کے پاس زیادہ لطیف اور جامع 'میڈیم' ہوتا ہے جس میں خاص قسم کے یا حد درجہ متنوع احساسات ایک نئی ترتیب کے ساتھ متحد ہونے کے لئے آزاد ہوتے ہیں۔

مثال میں نے (catalyst) کی دکھائی تھی۔ جب ان دو گیسوں کو جن کا ذکر اوپر آچکا ہے پلیٹینم کے تار کے ساتھ ملایا جاتا ہے تو نتیجہ کے طور پر سلفیورس ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزش اسی وقت وجود میں آسکتی ہے جب پلیٹینم موجود ہو لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلیٹینم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلیٹینم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت، غیر جانبدار اور غیر مبدل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلیٹینم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ جزوی یا قطعی طور پر، بذات خود آدمی کے تجربے پر اثر انداز ہو لیکن فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہوں گے اور اتنے ہی جامع طور پر دماغ ہضم کرنے اور جذبات کو (جو اس کا مواد ہیں) بدلنے کی صلاحیت کا حامل ہوگا۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ تجربہ، وہ عناصر جو طبیعی تغیر کرنے والے (catalyst) کی موجودگی میں داخل ہوتے ہیں دو قسم کے ہوتے ہیں۔ جذبات اور احساسات کسی فن پارے کی اثر آفرینی، اس شخص کے لئے جو اس سے لطف اندوز ہوتا ہے ایک ایسا تجربہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے ہر اس تجربہ سے مختلف ہے جو فن کے علاوہ کسی دوسرے تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی ایک جذبہ سے پیدا ہوا ہو یا یہ بھی ممکن ہے کہ کئی جذبوں سے مل کر بنا ہو اور طرح طرح کے احساسات جو فن کار کو مخصوص الفاظ، بندش وتراکیب اور امیجز میں سے جھلکتے نظر آرہے ہوں قطعی، اثر کو پیدا کرنے کے لئے اس میں شامل کر دیئے گئے ہوں یا یہ (بھی ممکن ہے) کہ عظیم شاعری براہ راست بغیر کسی جذبے کے تخلیق کی گئی ہو اور کلیتہً احساسات ہی سے ترتیب پا گئی ہو۔ 'انفرنو' کے پندرھویں کینٹو (Brunetto Latini) میں یہ جذبات کو اس طرح تیکھا کیا گیا ہے کہ وہ واقعات ہی سے ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ لیکن اثر آفرینی حالانکہ ہر فن پارہ کی طرح اس میں بھی منفرد ہے، جزئیات کی اہم تہداری سے پیدا کی گئی ہے (Ausrain) میں ایک امیج سامنے آتی ہے، ایک احساس ابھرتا ہے جو امیج کے ساتھ وابستہ ہے اور جس سے بھرپور اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہ سب کچھ محض اپنے پہلے نیدیا متن کے تعلق سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس عمل کا نتیجہ ہے جو شاعر کے دماغ میں اس وقت تک معلق رہا جب تک

ایسا صحیح اتحاد پیدا نہ ہو گیا کہ اس کے بعد وہ خود بخود اس کا جزو بن گیا۔ دراصل شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات، تراکیب و بندش اور امیجز کو گرفت میں لانے اور جمع رکھنے کے لئے ایک ظرف کے مانند ہے کہ جہاں وہ اس وقت تک موجود رہتے ہیں جب تک وہ سارے ذرات، جو ایک نیا آمیزہ بنانے کے لئے متحد ہو سکتے ہیں، ایک ساتھ جمع نہ ہو جائیں۔

اگر آپ عظیم ترین شاعری کے کئی نمائندہ حصوں کا مقابلہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ اتحاد کی اس نوعیت میں کس قدر عظیم تنوع ہے اور یہ بھی دیکھیں گے کہ کس قدر مکمل طور پر "رفعت" کا کوئی بھی نیم اخلاقی معیار، اس کے لئے ناکافی رہتا ہے کیونکہ جذبات اور اس کے متعلق حصوں کی عظمت اور گیرائی کی اتنی قدر اہمیت نہیں ہے جتنی فن کارانہ عمل کی اس شدت اور اس دباؤ کی ہے جس سے یہ پگھلاؤ وجود میں آتا ہے۔

(Francesca) اور (Paolo) کی داستان میں مخصوص قسم کے جذبات نظر آ رہے ہیں لیکن شاعری کی گیرائی اس سے بالکل مختلف چیز ہے جس قسم کی گیرائی کا تاثر وہ مفروضہ تجربہ کو بہم پہونچاتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اس داستان میں جو گیرائی نظر آتی ہے وہ چھبیسویں کینٹو سے زیادہ وسیع ہرگز نہیں ہے جس میں یولیسس کے بحری سفر کا ذکر کیا گیا ہے اور جس کا انحصار براہ راست کسی ایک جذبہ پر نہیں ہے۔ عظیم تنوع جذبات کی قلب ماہیت کے

عمل سے پیدا ہوتا ہے (Agamemnon) کا قتل اور اوتھیلو کا ذہنی کرب، دانتے کے منظروں کی بہ نسبت، فن کارانہ تاثر پیدا کرنے میں اصل روح سے بظاہر زیادہ قریب (معلوم ہوتے) ہیں (Agamemnon) میں فن کارانہ جذبات حقیقی تماشائی کے جذبات سے اور اوتھیلو میں خود ہیرو کے جذبات سے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ لیکن فن اور واقعہ کا فرق ہمیشہ کامل ہوتا ہے، وہ اتحاد جذبات جو (Agamemnon) کے قتل میں نظر آتا ہے۔ شاید اتنا ہی پیچیدہ اور پہلو دار ہے جتنا خود یولیسس کا بحری سفر۔ دونوں صورتوں میں عناصر پگھل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ کیٹس کی اوڈ (Ode) میں متعدد قسم کے احساسات نظر آتے ہیں جن کا بظاہر بلبل سے خصوصیت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس نظم میں بلبل (ان احساسات) کو کچھ تو اپنے نام کی دل کشی کی وجہ سے اور کچھ اپنی شہرت کی وجہ سے ایک دوسرے سے قریب تر لانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

وہ نقطۂ نظر جس کو رد کرنے کی میں مسلسل کوشش کر رہا ہوں شاید حقیقی اتحاد روح کے مابعد الطبیعاتی نظریہ سے تعلق رکھتا ہے۔ کیوں کہ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لئے شخصیت نہیں ہوتی جس میں تاثرات اور تجربات غیر متوقع اور مخصوص طور پر مل جل جاتے ہیں۔ ممکن ہے وہ تاثرات اور تجربات جو خود "آدمی" کے لئے اہم ہوں شاعری میں ان کی کوئی اہمیت نہ ہو

اور وہ تاثرات اور تجربات جو شاعر کے لئے اہمیت رکھتے ہوں ممکن ہے آدمی کے لئے بہت ہی معمولی اہمیت کے حامل ہوں۔

میں یہاں ایک ایسے بند کا حوالہ دوں گا جو کافی غیر مانوس ہے۔ لیکن اگر اسے نئی توجہ کے ساتھ ان نئے مشاہدات کی روشنی یا تاریکی میں دیکھا جائے تو اس کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔

"ہر چند کہ اس کی موت کا انتقام کسی عامیانہ طریقے سے نہیں لیا جائے گا تاہم میں اب سوچتا ہوں کہ اس کے حسن پہ ریجھ جانے پر میں اپنے آپ کو ملامت کر سکتا ہوں۔

کیا ریشم کا کیڑا اپنی محنت سے پیدا کئے ہوئے زرد تار تیرے لئے صرف کرتا ہے؟ کیا تیرے لئے وہ اپنے وجود کو ادا کرتا ہے؟

ایک حیرت زا لمحے کی ادنیٰ سی خوشی حاصل کرنے کے لئے کیا امراء کو اس لئے بیچا جا سکتا ہے کہ بیگمات کی عشرت ناک زندگی میں فرق نہ آئے؟

یہ شخص جو سامنے کھڑا ہے شاہراہوں کو گمراہ کیوں کرتا ہے؟ خدم و حشم کے کارناموں کو اس عورت کی نفاست کی خاطر کیوں غارت کرتا ہے؟

اس بند میں (جیسا کہ ظاہر ہے اگر اسے اس کے متن میں رکھ کر دیکھا جائے) مثبت اور منفی جذبات کا اتحاد نظر آتا ہے ــ خوبصورتی سے گہرا تعلق اور ساتھ ساتھ

بدصورتی سے جلد درجہ لگاؤ جو اس کی ضد بھی ہے اور اسے فنا بھی کر دیتی ہے۔ مثبت و منفی جذبات کا یہ اتحاد اسی عمل سے پیدا کیا گیا ہے۔ متقابل جذبات کا یہ توازن ڈرامائی کیفیت میں مضمر ہے جس کے لئے بول چال کی مناسب زبان استعمال کی گئی ہے۔ لیکن صرف یہ کیفیت بھی اس کے لئے ناکافی ہے۔ یہ جذبات ڈرامہ کی مجموعی ساخت سے پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن مجموعی اثر اور لہجہ کا زور اس وجہ سے اجاگر ہوتا ہے کہ متعدد احساسات جو اس جذبہ سے مماثلت بھی رکھتے ہیں اور کسی طرح سطحی بھی نہیں ہیں یہاں اس طور پر شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ فن کے ایک نئے جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعر اپنے ذاتی جذبات کے اظہار کی وجہ سے جو اس کی اپنی زندگی کے کسی مخصوص واقعہ سے متاثر ہو کر برانگیختہ ہوئے ہیں ہمارے لئے دلچسپ اور اہم نہیں ہوتا۔ ممکن ہے اس کے مخصوص جذبات سادہ ہوں یا خام یا سپاٹ ہوں لیکن جہاں تک شاعری میں اس کے جذبات کا تعلق ہے وہ بہت پیچیدہ چیز ہے۔ لیکن یہ جذبات ان لوگوں کے جذبات سے بالکل مختلف ہوں گے جو زندگی میں غیر معمولی اور پیچیدہ جذبات رکھتے ہیں۔ شاعری میں ایک غلطی جو دراصل مزاج کی سنک سے پیدا ہوتی ہے نئے انسانی جذبات کی تلاش ہے اور غلط جگہ پر ندرت کی یہ تلاش گمراہی پر ختم ہوتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور انھیں شاعری میں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔ ایسے

موقع پر وہ جذبات، جن کا اسے کوئی تجربہ نہیں ہے اور وہ جذبات بھی جن سے
وہ مانوس ہے ساتھ ساتھ استعمال میں آئیں گے۔ اس لئے ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا
کہ شاعری کی یہ تعریف کرنا کہ وہ ان جذبات کا نام ہے جو حالت خاموشی میں
یکجا ہوئے ہیں ایک ایسا فارمولا ہے جو ناموزوں اور غلط ہے۔ کیوں کہ اس
طرح نہ تو وہ جذبات ہوتے ہیں، نہ یادہ اور حافظ اور نہ (معنی کو مسخ کئے بغیر)
خاموشی اور سکون۔ اگر دیکھا جائے تو دراصل یہ تجربوں کی بہت بڑی تعداد کا
ارتکاز ہوتا ہے اور اس ارتکاز سے نتیجہ کے طور پر ایک نئی چیز وجود میں آتی
ہے۔ یہ تجربے کچھ اس قبیل کے ہوتے ہیں کہ عملی آدمی کو یہ سرے سے تجربے ہی نظر نہیں
آتے اور یہ ارتکاز ایک ایسا ارتکاز ہوتا ہے جو نہ تو شعوری طور پر پیدا ہوتا ہے
اور نہ غور و خوض سے یہ تجربے حافظے کے زور سے جمع کئے جا سکتے ہیں۔ بلکہ یہ
خود بخود آخر میں ایک ایسی فضا میں متحد ہو جاتے ہیں کہ جسے ان معنی، سکون و خاموشی
کا نام تو دیا جا سکتا ہے کہ وہ واقعات کو معمولی طور پر دیکھتے ہیں ہماری داستان
دراصل یہ بھی نہیں ہے۔ شاعری کی تخلیق میں بہت بڑا ہاتھ شعوری فکر اور غور و خوض
کا بھی ہوتا ہے۔ اصل میں خراب شاعر وہاں بے خبر ہوتا ہے جہاں اسے باخبر ہونا
چاہیئے اور وہاں باخبر رہتا ہے جہاں اسے بے خبر ہونا چاہیئے۔ یہ دونوں غلطیاں
اسے بالکل "ذاتی" بنا دیتی ہیں۔ شاعری جذبات کے آزادانہ اظہار کا نام نہیں ہے
بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔ شاعری شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ

شخصیت سے فرار کا نام ہے۔ لیکن درحقیقت فرار کی اس نوعیت کو صرف وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جن کے پاس شخصیت بھی ہے اور جذبات بھی۔

(۳)

یہ مضمون مابعد الطبیعات یا تصوف کی سرحدوں کی طرف رجوع کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور ایسے عملی نتائج کی طرف لے جاتا ہے جنھیں شاعری میں دلچسپی رکھنے والے ذمہ دار اشخاص ہی استعمال کر سکتے ہیں۔ شاعر سے شاعری کی طرف توجہ مبذول کرانا ایک قابل تعریف مقصد ہے کیوں کہ اس طرح ہم اچھی اور بری اور حقیقی شاعری کے منصفانہ جائزہ کی طرف مائل ہو سکیں گے۔ ایسے آدمی کافی تعداد میں موجود ہیں جو شاعری میں پرخلوص جذبات کے اظہار کو پسندیدہ نظروں سے دیکھتے ہیں اور مختصر تعداد میں ایسے لوگ بھی ہیں جو فنی رفعتوں کو پسند کرتے ہیں لیکن اس بات سے معدودے چند لوگ ہی واقف ہیں کہ شاعری میں "معنی خیز" جذبات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ ایسے جذبات جن کی زندگی شاعر کی سوانح حیات میں نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے۔ فن کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں اور شاعر اس "غیر شخصیت" تک خود کو کاملتہً فن کے حوالے کیے بغیر نہیں پہونچ سکتا۔ اس فن کے حوالے کیے بغیر جو اسے تخلیق کرنا ہے۔ اور یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس لمحہ میں زندہ نہ ہو

جسے 'حال' نہیں بلکہ ماضی کا 'لمحۂ موجودہ' کہہ سکتے ہیں۔ اور جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ ہو چکی ہیں۔ بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا چیزیں پہلے سے 'زندہ' ہیں۔

کلاسیک کیا ہے؟

وہ موضوع جس کا میں نے انتخاب کیا ہے یہ ہے کہ کلاسیک کیا ہے؟ یہ کوئی نیا موضوع نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ایک مشہور مضمون سینٹ بیوو کا بھی اس عنوان کے تحت موجود ہے۔ اس سوال کو اٹھانے کی وجہ، خصوصاً ورجل کو ذہن میں رکھتے ہوئے، بالکل واضح ہے۔ ہم خواہ کلاسیک کی کوئی بھی تعریف کریں۔ لیکن کوئی بھی تعریف ایسی نہیں ہو سکتی جس سے ورجل کو خارج کیا جا سکے — ہم پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ وہ تعریف ایسی ہونی چاہیئے جو واضح طور پر ورجل سے مطابقت رکھتی ہو۔ لیکن اس سے قبل کہ میں آگے چلوں مناسب یہ ہے کہ چند تعصبات کا ازالہ کر دوں اور چند غلط فہمیوں کی پیش بندی کر دوں۔ میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں لفظ 'کلاسیک' کے کسی بھی مروجہ استعمال کو ترک کرنے یا نکال باہر کرنے کی تلقین کر دوں۔ یہ لفظ مختلف متن میں مختلف معنی میں استعمال ہوتا ہے اور ہمیشہ استعمال ہوتے رہے گا۔ مجھے تو یہاں ایک متن میں صرف ایک معنی کے ساتھ تعلق ہے۔ اس اصطلاح کی مخصوص معنی میں تعریف کرتے وقت میں آئندہ کے لئے خود کو پابند بھی نہیں کر رہا ہوں اور نہ میرا یہ ارادہ ہے کہ میں اس اصطلاح کو

کسی ایسے دوسرے معنی میں استعمال نہیں کروں گا جس میں یہ اب تک ہوتی آئی ہے
مثال کے طور پر اگر آپ آئندہ مجھے کبھی تحریر، تقریر یا بیان میں لفظ کلاسیک کا
استعمال کرتے ہوئے دیکھیں جب کہ میں اس سے صرف کسی زبان کا معیاری
مصنف مراد لے رہا ہوں یا میں اسے صرف عظمت کی دلالت کے طور پر استعمال
کر رہا ہوں یا کسی مصنف کی (اپنے میدان میں) اہمیت و اہمیت کے اظہار کے طور
پر استعمال کر رہا ہوں جیسے ہم (The Fifth From
At is Dominiee) کو بچوں کا کلاسیک کہتے ہیں یا ہینڈلے کر اس
کو ہم شکار کی دنیا کا کلاسیک کہتے ہیں تو ایسے موقع پر مجھ سے کسی منفردیت کی توقع
نہیں رکھنی چاہیئے ایک اور بہت دل چسپ کتاب "راہنمائے کلاسیک" ہے جو ہمیں
ڈربی جیتنے کی گر بتاتی ہے۔ دوسرے موقعوں پر مجھے اس کی آزادی ہے کہ میں
ضرورت کے مطابق خواہ اس سے یونانی اور لاطینی ادبیات مراد لوں یا پھر ان زبانوں
کے عظیم مصنفین مراد لوں۔ یہاں میرا خیال ہے کہ کلاسیک کی جو تفصیل میں پیش
کرنا چاہتا ہوں اس کے لئے ضروری ہے کہ کلاسیک اور رومانٹک کے درمیان جو
تضاد و تقابل پیدا ہو گیا ہے اس سے گریز کیا جائے دراصل یہ دونوں اصطلاحیں
ادبی سیاست سے تعلق رکھتی ہیں اور ایسے جذبات کو ابھارتی ہیں جنھیں میں
چاہتا ہوں کہ ہوا کا دیوتا فی الحال اپنی زنبیل ہی میں رکھے تو مناسب ہے۔
اس کے بعد اب میں اپنی بات کے دوسرے پہلو کی طرف رجوع کرتا

ہوں۔ کلاسیک اور رومانٹک تنازعہ کی اصطلاح کے مطابق کسی فن پارے کو "کلاسیکل" کہنے کے معنی یا تو حد درجہ تعریف کے ہوتے ہیں یا پھر نفرت انگیز مذمت کے۔ اس کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ شخص کس جماعت سے تعلق رکھتا ہے یہ اصطلاح چند مخصوص خوبیوں یا خامیوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یا تو اس سے ہیئت کی جامعیت مراد لی جاتی ہے یا پھر حد درجہ پست قسم کی تصنع آمیزی۔ لیکن میں تو یہاں اس سے ایک خاص قسم کے فن کی تعریف کرنا چاہتا ہوں اور مجھے اس سے غرض نہیں ہے کہ آیا وہ دوسرے فنون کے مقابلہ میں قطعی طور پر اور ہر لحاظ سے بہتر ہے یا بدتر۔ میں تو چند ایسی خصوصیات کا تعین کروں گا جن کا اظہار کسی کلاسیک میں ہونا چاہیے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ کوئی ادب عظیم ادب کہلائے جانے کا اسی وقت مستحق ہوتا ہے جب اس میں کوئی ایک مصنف یا کوئی ایک دور ایسا پایا جاتا جس میں یہ ساری خصوصیات آشکار ہو گئی ہوں۔ اگر جیسا کہ میرا خیال ہے' یہ ساری خصوصیات ورجل میں پائی جاتی ہیں تو اس سے اس بات کا دعویٰ کرنا مقصود نہیں ہے کہ وہ سب شاعروں سے عظیم تر شاعر ہے۔ مجھے اس قسم کا دعویٰ کسی بھی شاعر کے بارے میں بے معنی سا نظر آتا ہے۔ اس سے یقیناً میرا یہ مقصد نہیں ہے کہ لاطینی ادب دنیا کے دوسرے ادبیات کے مقابلہ میں عظیم تر ہے۔ یہ کسی ادب کا کوئی عیب نہیں ہے' اگر اس میں کوئی ایک مصنف یا کوئی ایک دور مکمل طور پر کلاسیکی نہیں ہے۔ یا پھر جیسا کہ انگریزی ادب پر صادق آتا ہے وہ دور جو کلاسیک

کی تعریف پر قریب قریب پورا اترتا ہے۔ عظیم ترین دور نہیں ہے۔ میرا
خیال ہے کہ وہ ادبیات (جن میں انگریزی ادب سب سے نمایاں حیثیت
رکھتا ہے) جن میں کلاسیکل خصوصیات نمایاں مصنفین اور کئی ادوار میں
پھیلی ہوئی ہوتی ہیں ممکن ہے نسبتاً زیادہ وسیع اور وقیع ہوں۔ ہر زبان
کے اپنے مسائل اور اپنے حدود ہوتے ہیں۔ کسی زبان کے حالات اور اس کو
بولنے والوں کی تاریخ کے حالات ممکن ہے ایسے ہوں کہ کسی کلاسیکل دور یا
کلاسیکل مصنف کی امید ہی ختم ہو کر رہ جائے۔ یہ بات نہ تو ایسی ہے کہ جس
پر معذرت کی جائے اور نہ ایسی ہے کہ خوشی منائی جائے۔ اس کے وقوع
پذیر ہونے کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ایک طرف تو روم کی تاریخ کچھ ایسی تھی اور
دوسری طرف لاطینی زبان کا مزاج بھی کچھ ایسا تھا کہ ایک خاص وقت پر کسی
یکتائے روزگار کلاسیکل شاعر کا وجود میں آجانا ممکن تھا۔ حالانکہ ہمیں اس
بات کو بھی ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ اس زبان کو اس مخصوص شاعر اور
اس شاعر کی زندگی بھر کے ریاض کی ضرورت تھی تاکہ وہ اپنے مواد سے
کلاسیک، تخلیق کر سکے اور یقیناً ورجل اس بات سے باخبر نہیں تھا کہ وہ
اس کام کو انجام دے رہا ہے۔ اگر کبھی کوئی دوسرا شاعر باخبر تھا تو
ورجل بھی اس سے پورے طور پر باخبر تھا کہ وہ کیا چیز تخلیق کرنے کی کوشش
کر رہا ہے لیکن ایک چیز جسے وہ نہ سوچ سکتا تھا اور نہ جان سکتا تھا یہ تھی کہ وہ

اس، کوشش میں کوئی کلاسیک مرتب کر رہا ہے کیوں کہ کلاسیک کو تاریخی مناظر کی روشنی میں دیکھنے کے بعد ہی کلاسیک کا نام دیا جاتا ہے۔

اگر کوئی ایک لفظ ایسا ہے جس میں 'کلاسیک' کی اصطلاح کی ساری خصوصیات یکجا ہو سکتی ہیں اور جو زیادہ سے زیادہ مفہوم کا اظہار کر سکتا ہے تو وہ لفظ 'کاملیت یا پختگی' ہو سکتا ہے۔ یہاں میں آفاقی کلاسیک میں جیسا کہ درج ہے اور اس کلاسیک میں جو اپنی زبان میں دوسرے ادب کے تعلق سے کلاسیک کہلاتی ہے یا جو کسی مخصوص دور کے نظریۂ زندگی کے مطابق کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے امتیاز کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ کلاسیک اسی وقت ظہور میں آتی ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے، جب اس کا زبان و ادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہی کامل دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ دراصل یہ اس تہذیب اور اس زبان کی اہمیت اور ساتھ ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی 'جامعیت' ہوتی ہے جو کسی تخلیق کو آفاقیت کا درجہ عطا کرتی ہے۔ کاملیت کی تعریف یہ تسلیم کیے بغیر کہ سامعین پہلے سے اس کے معنی سے واقف ہیں بالکل ناممکن ہے۔ تو پھر اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ اگر ہم صحیح معنی میں کامل ہیں اور ساتھ ساتھ تعلیم یافتہ بھی ہیں تو ہم کسی ادب اور تہذیب میں کاملیت کو پہچان سکتے ہیں۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہی ہے جیسے ہم دوسرے انسانوں کو دیکھ کر فوراً پہچان لیتے ہیں۔ کاملیت کے معنی کو ناپختہ ذہن کے سامنے واضح کرنا اور اسے قابل قبول بنانا ناممکن ہے۔ لیکن اگر ہم کامل ہیں تو ویسے ہی یا تو

ہم کاملیت کو تھوڑا بہچان لیتے ہیں یا پھر اس سے روشناس ہوکر واقف ہو جاتے ہیں شیکسپیر کا پڑھنے والا، مثال کے طور پر جیسے جیسے وہ کامل یا پختہ نظر ہوتا جاتا ہے شیکسپیر کے ذہن کی ارتقائی کاملیت یا پختگی کو تسلیم کرنے میں ناکام نہیں رہ سکتا۔ یہاں تک کہ کم ترقی یافتہ ناظر بھی ایلزبیتھن ادب اور بحیثیت مجموعی سارے ڈرامے کے تیز طلب سے بڑھتے ہوئے ارتقا کو دیکھ سکتا ہے یہی نہیں بلکہ ابتدائی ٹیوڈر دور کی ناپختگی سے لے کر شیکسپیر کے ڈراموں تک کے ارتقا اور شیکسپیر کے جانشینوں کی تصنیفات کے زوال کو بھی محسوس کر سکتا ہے۔ ہم ذرا سی واقفیت کے بعد یہ بھی مشاہدہ کر سکتے ہیں کہ کرسٹو فرمارلو کے ڈرامے شیکسپیر کے ان ڈراموں کے مقابلہ میں جو اس نے اسی دور میں لکھے تھے نسبتاً ذہن اور طرز ادا کی زیادہ پختگی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس بات کا قیاس کرنا دلچسپ ہوگا کہ اگر مارلو اتنے دن زندہ رہتا جتنے دن شیکسپیر زندہ رہا تو کیا اس کا ارتقا بھی اسی رفتار کے ساتھ جاری رہتا؟ مجھے اس میں شک ہے۔ کیوں کہ ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ دماغ دوسروں کے مقابلے میں جلد پختہ ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جو دماغ جلد پختہ ہو جاتے ہیں وہ بہت آگے تک نہیں بڑھتے۔ میں نے اس بات کو تنبیہ کے طور پر اٹھایا ہے۔ ایک تو اس لئے کہ پختگی کی قدر کا انحصار اس شخص کی قدر پر ہوتا ہے جو اسے پختگی بخشتا ہے اور دوسرے اس لئے کہ ہمیں اس بات سے باخبر رہنا چاہیئے کہ ہم فرداً فرداً ادیبوں کی پختگی اور ادبی ادوار کی اضافی پختگی سے کیسے سروکار رکھیں۔ ایک ایسا ادیب جو انفرادی طور پر زیادہ پختہ دماغ کا حامل ہو ممکن ہے وہ ایسے

دور سے تعلق رکھتا ہو جو بمقابلہ دوسرے دور کے نسبتاً کم پختہ ہو۔ اسی طرح اس کی تخلیق بھی نسبتاً کم پختہ ہوگی۔ کسی ادب کی پختگی دراصل اس معاشرہ کی آئینہ دار ہوتی ہے جس میں وہ پیدا ہوا ہے۔ ایک مصنف انفرادی طور پر' جس کی نمایاں مثال شیکسپیر اور ورجل ہیں اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے۔ لیکن وہ اپنی زبان کو اس وقت تک پختگی کے درجہ پر نہیں پہونچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں کی تخلیقات نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ بس اس زبان کی رہی سہی کمی کو پوری کر دے۔ ایک پختہ ادب اسی لئے اپنے پیچھے پوری ایک تاریخ رکھتا ہے۔ ایک ایسی تاریخ جو نہ تو صرف تاریخ وار سوانح پر مشتمل ہوتی ہے اور نہ قسم قسم کے مسودات اور تحریروں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ بلکہ اس زبان وادب کی امکانی قوتوں کو اس کی اپنی حدود کے اندر' منظم لیکن غیر شعوری طور پر حاصل کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔

یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ کوئی معاشرہ اور کوئی ادب انسان کی طرح' لازماً مساوی طور پر پختہ اور ہر لحاظ سے مطابقت نہیں رکھتا۔ قبل از وقت نشو و نما پانے والا بچہ اکثر' واضح طور پر اپنے دور کے دوسرے عام بچوں کے مقابلہ میں زیادہ طفلانہ معلوم ہوتا ہے۔ کیا انگریزی ادب کا کوئی دور ایسا ہے جس کے بارے میں یہ کہا جا سکے کہ یہ پورے طور پر پختہ' جامع اور متوازن ہے؟ میرا خیال ہے کہ ایک بھی دور ایسا نہیں ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ کوئی بھی شاعر اپنے دور حیات میں انفرادی طور پر انگریزی زبان میں شیکسپیر سے زیادہ پختہ وکامل

ہو سکتا ہے۔ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ کسی شاعر نے انگریزی زبان میں اعلیٰ خیالات
اور حد درجہ لطیف احساسات کے اظہار کرنے کی اتنی صلاحیت پیدا کی ہے
جتنی شیکسپیئر نے کی تھی۔ لیکن ہم یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ کونگریو کے
ڈرامے (مثال کے طور پر دے اوف دی ورلڈ) کچھ خصوصیات میں شیکسپیئر کے
ڈراموں سے زیادہ پختہ ہیں لیکن صرف اسی اعتبار سے کہ وہ زیادہ پختہ
معاشرہ کے آئینہ دار ہیں۔ یا اسے یوں کہہ لیجئے کہ وہ طرز معاشرت کی زیادہ
پختگی کے آئینہ دار ہیں۔ یا اسے یوں کہہ لیجئے۔ وہ معاشرہ جس پر کانگریو
نے اپنے ڈراموں کی بنیاد رکھی ہمارے نقطۂ نظر سے بہت زیادہ مہذب نہیں
تھا لیکن پھر بھی وہ ٹیوڈر دور کے مقابلے میں ہمارے زمانے سے زیادہ قریب
ہے اور شاید اسی وجہ سے ہم اس کا جائزہ زیادہ سختی سے لیتے ہیں۔ اس کے
باوجود وہ ایسا معاشرہ تھا جو زیادہ نستعلیق بھی تھا اور ساتھ زیادہ تنگ نظر
بھی نہیں تھا۔ اس کا ذہن نسبتاً سطحی اور اس کا ادراک نسبتاً محدود تھا۔ اس نے
پختگی کے امکان کو تو ضرور گنوا دیا تھا لیکن اس نے دوسری چیز ضرور حاصل کر لی
تھی۔ اس لئے مناسب ہے۔ اگر ہم دماغ کی کاملیت یا پختگی کے ساتھ ساتھ طرز
معاشرت کی پختگی کو اس میں اور شامل کر لیں۔

میرا خیال ہے کہ زبان کی پختگی شاعری کے مقابلہ میں نثر کی ترقی میں
زیادہ آسانی سے نظر آنے لگتی ہے اور تیزی کے ساتھ تسلیم بھی کر لی جاتی ہے

نثر پر غور کرتے وقت ہم عظمت کے بارے میں فرادی انفرادی فرق پر کم توجہ دیتے ہیں اور مشترک معیار، مشترک ذخیرہ الفاظ اور جملوں کی مشترک ساخت حاصل کرنے کے لئے انہیں بیماکے فرق کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اکثر اوقات خود نثر ان مشترک معیاروں سے انتہائی انحراف کرتی ہے۔ اور اس طرح اس میں اس درجہ انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے کہ ہم اسے 'شعری نثر' کے نام سے موسوم کرنے لگتے ہیں۔ اس زمانے میں جب انگلستان شاعری میں معجزے دکھا چکا تھا اس کی نثر نسبتاً ناپختہ تھی۔ یہ نثر چند مقاصد کے لئے تو ضرور ترقی کر چکی تھی لیکن کچھ مقاصد اور بھی ایسے تھے جن کے لئے وہ ناپختہ تھی۔ اسی زمانہ میں فرانسیسی زبان بمقابلہ انگریزی زبان کے شاعری میں کم ترقی یافتہ تھی لیکن اس کی نثر انگریزی نثر سے کہیں زیادہ پختہ تھی۔ اس بات کو سمجھنے کے لئے آپ ٹیوڈر دور کے کسی مصنف کا مونٹینگ سے مقابلہ کریجئے آپ کو اندازہ ہو جائے گا۔ ایک صاحب طرز کی حیثیت سے مونٹینگ بذات خود ایک پیش رو کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا اسلوب بیان اتنا پختہ نہیں ہے کہ وہ کلاسیک بننے کے لئے فرانسیسی ضروریات پوری کر سکے۔ ہماری نثر اس سے قبل کہ وہ کچھ اور کام انجام دیتی ــــــ چند دوسرے اہم مقاصد کے لئے ضرور تیار ہو چکی تھی۔ اور یہ ممکن ہو گیا تھا کہ کوئی مارلو کسی ہومر سے پہلے' اور کوئی ہوکر کسی ہوبس سے پہلے اور کوئی ہوبس کسی ایڈیسن سے پہلے پیدا ہو سکتا تھا۔ ان معیاروں کو شاعری پر منطبق کرنے کے لئے خواہ

کیسی بھی مشکلات کیوں نہ درپیش ہوں لیکن نثر کے سلسلے میں یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ نثر کا ارتقاء مشترک طرز' کے حاصل کرنے کی طرف ہوتا ہے لیکن یہ بات کہنے سے میرا منشا یہ ہرگز نہیں ہے کہ بہترین لکھنے والوں میں (طرز کے اعتبار سے) کسی قسم کا امتیاز دشوار ہوتا ہے۔ ان میں نہ صرف بنیادی اور اہم فرق باقی رہتا ہے بلکہ یہ فرق بہت اعلٰی اور لطیف قسم کا ہوتا ہے۔ ایڈیسن کی نثر اور سوئفٹ کی نثر میں ایک صاحب ذوق کو ویسا ہی نمایاں فرق نظر آئے گا جیسا کسی شراب کے رسیا کو دو قسم کی انگوری شراب میں نظر آتا ہے۔ کلاسیک نثر کے دور میں جو کچھ ہمیں دکھائی دیتا ہے، ہمیں تحریر کی صرف مشترک روایت ہی نہیں ہوتی (اخباری اداریہ نویسوں کے مشترک اسلوب کی طرح) بلکہ ذوق کی یکسانیت اور اشتراک بھی ہوتا ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور سے پہلے آتا ہے ممکن ہے بوالعجبی اور یک رنگی کا اظہار کرتا ہو۔ یک رنگی کا اس لئے کہ زبان کے ذرائع ابھی پورے طور پر سامنے نہیں آچکے ہوتے اور بوالعجبی کا اس لئے کہ ابھی تک مسلمہ معیار موجود نہیں ہوتے۔ ہم بوالعجبی کا نام اسے دے سکتے ہیں جہاں کوئی مرکز موجود نہ ہو۔ ساتھ ساتھ ایسے دور کی تحریروں میں نظریہ پرستی اور فنی قیود سے آزادی بھی پائی جا سکتی ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور کے فوراً بعد آتا ہے ممکن ہے اس میں بھی بوالعجبی اور یک رنگی نظر آئے۔ یک رنگی اس لئے کہ زبان کے ذرائع کم از کم کچھ عرصہ کے لئے ختم ہو جاتے ہیں اور بوالعجبی اس لئے کہ ادبیہ جینیئس

'صحت' سے زیادہ اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے لیکن وہ دور جس میں ہمیں مترکہ
اسلوب ملتا ہے ایک ایسا دور ہوتا ہے جب معاشرہ نظم، استحکام، توازن
اور ہم آہنگی حاصل کر لیتا ہے کیونکہ ایسا دور جو انتہا درجہ کے منفرد اسلوب
کا اظہار کرتا ہے یا تو ناپختگی کا دور ہوتا ہے یا پھر انحطاط کا۔

یہ فطری بات ہے کہ زبان کی پختگی اور طرزِ معاشرت اور ذہن کی پختگی
میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ زبان اسی وقت پختگی کی طرف بڑھ سکتی ہے جب
اس کے بولنے والوں میں ماضی کا تنقیدی شعور، حال پر اعتماد اور مستقبل کے بارے
میں شعوری طور پر شک و شبہ باقی نہ رہے۔ ادب میں اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ
شاعر اپنے پیش روؤں سے باخبر ہے اور ہم اس کے ان پیش روؤں سے
واقف ہیں جنہوں نے اس کی تخلیقات کو متاثر کیا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی
ہے جیسے ہمیں کسی شخص میں اس کے نسلی اور خاندانی اثرات بھی جھلکتے نظر آئیں اور
ساتھ ساتھ اس کی انفرادیت اور الگ پن بھی محسوس ہو۔ پیش روؤں کے
لئے ضروری ہے کہ وہ بذاتِ خود عظیم اور محترم ہوں لیکن ان کے تخلیقی کارنامے
ایسے ہوں جن سے یہ پتہ چلے کہ ابھی زبان کے ذرائع پورے طور پر استعمال میں نہیں آئے
ہیں اور ساتھ ساتھ وہ نئے لکھنے والوں کو اس خوف سے مغلوب نہ کر رہے
ہوں کہ ان کی زبان میں جو کچھ کیا جا سکتا تھا وہ کیا جا چکا ہے۔ زبان کا وہ پہلو
جسے اس کے پیش روؤں نے استعمال نہیں کیا ہے ممکن ہے کسی پختہ دور میں

کسی شاعر کو کوئی کارنامہ انجام دینے کی تحریک پیدا کرے یا پھر ممکن ہے کہ وہ ان کے خلاف بغاوت ہی کر بیٹھے۔ بالکل اسی طرح جیسے کبھی کبھی کوئی ہونہار نوجوان اپنے والدین کے عقائد، خیالات اور طرزِ معاشرت کے خلاف بغاوت کر بیٹھتا ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ بذاتِ خود اسی روایت کا ایک تسلسل اور ایک حصہ معلوم ہوگا۔ اس کے اندر خاندان کی بنیادی خصوصیات بھی جھلکتی نظر آئیں گی اور اس کے طریقِ عمل کا فرق دراصل بدلے ہوئے زمانے کے حالات کا فرق ہوگا۔ اس کے خلاف جیسا کہ ہم بسا اوقات ان لوگوں کو دیکھتے ہیں جن کے کارنامے اپنے باپ دادا کی شہرت کے آگے ماند پڑ جاتے ہیں مقابلتاً حقیر نظر آتے ہیں۔ بالکل اسی طرح عظیم شاعری کے فوراً بعد کا دور، واضح طور پر، اپنے ممتاز اسلاف کے مقابلے میں کمزور، حقیر اور معذور ہوتا ہے۔ اس قسم کے شاعر ہمیں ہر دور کے آخر میں نظر آتے ہیں جن میں یا تو صرف ماضی کا احساس ہوتا ہے یا پھر جو ماضی سے بغاوت کر کے امید بھری نظروں سے مستقبل کی طرف دیکھتے ہیں۔ چنانچہ کسی قوم میں ادبی تخلیق کے استقلال کا دارومدار روایت اور موجودہ نسل کی ادبی کیفیت کے غیر شعوری توازن میں مضمر ہے۔ وسیع معنی میں روایت سے میری مراد وہ اجتماعی شخصیت ہے جو ماضی کے ادب میں ارد پذیر ہوتی ہے۔

دورِ ایلزبتھ کا ادب عظیم ضرور ہے لیکن نہ تو ہم اسے پورے طور پر پختہ

کہہ سکتے ہیں اور نہ اسے کلاسیکل کا نام دے سکتے ہیں۔ یونانی اور اطالوی ادب کے ارتقاء کے درمیان کوئی قریبی خط متوازی نہیں کھینچا جا سکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لاطینی ادب وجود میں آیا تو اس کی پشت پر یونانی ادب موجود تھا۔ اسی طرح جدید ادب اور یونانی و لاطینی ادبیات کے درمیان بھی کوئی خط متوازی نہیں کھینچا جا سکتا کیوں کہ جدید ادب کی پشت پر یونانی و لاطینی ادب موجود ہیں نشاۃ الثانیہ میں ہی پختگی کے ابتدائی نقوش نظر آتے ہیں جو کہ عہد عتیق سے مستعار لئے گئے ہیں۔ ملٹن کے ساتھ ہم پختگی کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ملٹن (انگریزی ادب میں) ماضی کا تنقیدی شعور رکھنے کے اعتبار سے اپنے پیش روؤں کے مقابلہ میں زیادہ بہتر موقف میں نظر آتا ہے۔ ملٹن کے مطالعہ سے اسپنسر کی جینئس کی تصدیق ہوتی ہے اور ساتھ ساتھ اس خدمت کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے جو اسپنسر نے ملٹن کی شاعری کو وجود میں لانے کے سلسلے میں انجام دی ہے۔ تاہم ملٹن کا اسلوب کلاسیکل اسلوب نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی زبان کا اسلوب ہے جس کی تشکیل و تعمیر ابھی جاری ہے۔ یہ ایک ایسے مصنف کا اسلوب ہے جس کے اساتذہ 'انگریزی النسل' نہیں ہیں بلکہ لاطینی یا کسی حد تک یونانی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات کہہ کر میں بھی وہی بات کہہ رہا ہوں جو جونسن نے اپنے زمانے میں کہی تھی یا پھر اپنی باری آنے پر لینڈر نے کہی تھی۔ انھیں ملٹن سے یہ شکایت تھی کہ اس کا اسلوب پورے طور پر انگریزی اسلوب نہیں ہے۔

آئیے اب ہم اس بات میں اتنی ترمیم اور کرلیں کہ اس بات کے باوجود ملٹن نے اپنی زبان کو ترقی دینے کے سلسلے میں بہت کچھ کیا ہے۔ کلاسیکل اسلوب کی طرف بڑھنے کی ایک پہچان تو یہ ہے کہ زبان میں جملوں کی وسیع تر پیچیدگی اور مرکب جملوں کی ساخت کا رجحان بڑھنے لگتا ہے۔ جب ہم شیکسپیئر کے سارے ڈراموں کے اسالیب کا تجزیہ کرتے ہیں تو یہ رجحان ہمیں صرف شیکسپیئر کی ذات میں نظر آتا ہے۔ اپنے آخری دور کے ڈراموں میں وہ اس حد تک جملوں کی پیچیدگی کی طرف مائل نظر آتا ہے جس حد تک ڈرامائی نظم اس کی اجازت دیتی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ دوسری اصناف کے مقابلہ میں اس میں نسبتاً گنجائش کم ہے۔ لیکن اصل منزل یہ نہیں ہے کہ جملوں کی پیچیدگی صرف پیچیدگی کی خاطر کی جائے۔ اس کا اصل مقصد تو یہ ہونا چاہیئے کہ اولاً تو وہ خیال و احساس کی لطیف کیفیات کا بے کم و کاست موزوں ترین اظہار کر سکے۔ ثانیاً یہ کہ عظیم تر لطافت اور موسیقی کے تنوع کو زبان کے مزاج میں رچا سکے۔ جب کوئی مصنف جملوں کی ساخت میں آورد سے کام لینے لگتا ہے تو وہ سادگی و پرکاری کے ساتھ کسی بات کو کہنے کی صلاحیت کھو بیٹھتا ہے۔ جب اظہار کی یہ روش اس کی عادت بن جاتی ہے اور وہ ان چیزوں کو بھی اسی انداز سے بیان کرنے لگتا ہے جو بہتر طور پر سادگی کے ساتھ ادا کی جا سکتی ہیں تو وہ اپنے اظہار کی وسعت کو محدود کر لیتا ہے اور یہ وہ منزل ہوتی ہے جب جملوں کی پیچیدگی کا عمل پورے طور پر صحت مند نہیں رہتا اور مصنف بول چال کی زبان سے دور ہونے لگتا

ہے۔ لیکن جیسے جیسے شاعری، ایک شاعر کے بعد دوسرے شاعر کے ہاتھوں،
ترقی کرتی جاتی ہے وہ یک رنگی سے تنوع اور سادگی سے پیچیدگی
کی طرف بڑھتی جاتی ہے اور جب یہ، زوال پذیر ہونے لگتی ہے تو پھر
یک رنگی کی طرف رجعت کرنے لگتی ہے۔ حالاں کہ یہ بھی ممکن ہے کہ
وہ اظہار کے اس ڈھانچے کو دوام بخش دے جس میں کسی جینیس نے کبھی
زندگی اور معنی کا رنگ بھرا تھا۔ اس بات کا فیصلہ آپ خود کر سکتے ہیں
کہ ورجل کے پیش رو اور جانشین اس تعمیم پر کس حد تک پورے اترتے
ہیں ـــــ ہم سب کے سب اس یک رنگی کو اٹھارویں صدی کے ان
شاعروں کے ہاں دیکھ سکتے ہیں ـــــ جنھوں نے ملٹن کی نقالی کی تھی۔
حالاں کہ خود ملٹن کے ہاں یہ یک رنگی اور بے کیفی نظر نہیں آتی۔ کبھی کبھی ایسا
زمانہ بھی آتا ہے کہ جب نئی سادگی، حتیٰ کہ اظہار کے کچے پن کے علاوہ اور
کوئی چارہ کار نہیں رہتا۔

آپ نے ان نتائج کا اندازہ ضرور کر لیا ہوگا جن کی طرف میں رفتہ رفتہ آ رہا ہوں۔
کلاسیک کی وہ خصوصیات جو میں نے اب تک پیش کی ہیں یعنی دماغ کی پختگی، طرز معاشرت کی پختگی
زبان کی پختگی اور مشترک اسلوب کی جامعیت۔ یہ ایسی خصوصیات ہیں جن کی قریب قریب مکمل
تشریح اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب سے ہو جاتی ہے اور شاعری میں سب سے زیادہ
پوپ کی شاعری میں یہ خصوصیات نظر آتی ہیں۔ اگر اس مسئلہ پر صرف مجھے اتنا ہی کہنا ہوتا

تو یہ کوئی ایسی نئی بات نہیں تھی اور نہ اس کے کہنے کی مجھے ضرورت تھی ایسے
ہی ساری بات ان دو غلطیوں کے درمیان انتخاب کرنے کی تجویز ہی بن کر رہ جاتی
جن تک لوگ بہت پہلے پہونچ چکے ہیں۔ ایک غلطی تو یہ کہ اٹھارویں صدی کا ادب
انگریزی ادب کی تاریخ کا لطیف ترین دور ہے اور دوسری یہ کہ کلاسیکل کا تصور
بذات خود قطعی ناقابل اعتبار ہے۔ خود میری اپنی رائے تو یہ ہے کہ ہمارے ہاں
انگریزی ادب میں نہ تو کوئی کلاسیکل دور ہے اور نہ کوئی کلاسیکل شاعر۔ اور جب
ہم اس پر غور کرتے ہیں کہ آخر ایسا کیوں ہے تو ہمیں اظہار افسوس کی ذرا سی بھی وجہ
نظر نہیں آتی۔ لیکن اس کے باوجود ہمیں کلاسیک کے آدرش کو ہمیشہ اپنے پیش نظر
رکھنا چاہیئے۔ اور چوں کہ ہمیں اس آدرش کو پیش نظر رکھنا چاہیئے اور چونکہ انگریزی
زبان کی جینیئس کے سامنے اس وقت اس آدرش کو حاصل کرنے کی بہ نسبت اور بہت
سی دوسری چیزیں بھی تھیں اس لیئے ہم نہ تو پوپ کی دور کو دور کر سکتے ہیں اور نہ
اس کو بڑھا چڑھا کر پیش کر سکتے ہیں۔ ہم پوپ کی تخلیقات کو اس نقطۂ نظر سے
دیکھے بغیر کہ اس کے ہاں کلاسیکل خصوصیات کس درجہ جلوہ فرما ہیں نہ تو انگریزی ادب
کو بحیثیت مجموعی دیکھ سکتے ہیں اور نہ ہم مستقبل کی طرف صحیح مقصد کے ساتھ
بڑھ سکتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ تاوقتیکہ ہم پوپ کی تخلیقات سے لطف اندوز
ہونے کی اہلیت نہ رکھتے ہوں ہم انگریزی شاعری کو پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے۔
یہ بات بالکل واضح ہے کہ کلاسیکل خصوصیات کو حاصل کرنے کے لیئے پوپ کو

انگریزی نظم کی کچھ عظیم تر قوتوں کو اپنی شاعری سے خارج کرنا پڑا اور اس طرح اسے اس کی بہت بڑی قیمت ادا کرنا پڑی۔ اب کسی حد تک یہ کہا جا سکتا ہے کہ کچھ چیزوں کو حاصل کرنے کی غرض سے کچھ قوتوں اور صلاحیتوں کی قربانی فن کارانہ تخلیق کی ایک شرط ہے جیسا کہ عام زندگی میں ہوتا ہے۔ عام زندگی میں ایک ایسا آدمی جو کسی چیز کو حاصل کرنے کے لئے اپنی کسی بھی چیز کی قربانی دینے سے گریز کرتا ہے اس کا انجام یا تو ناکامی ہوتا ہے یا پھر وہ کہیں کا نہیں رہتا۔ حالانکہ برخلاف اس کے ایسے بھی ماہر ہوتے ہیں جو ذرا سی چیز کے لئے بہت کچھ قربان کر دیتے ہیں یا پھر آدمی پیدا ہی ایسا مکمل ماہر ہوا ہو کہ اسے کسی چیز کی قربانی کی ضرورت ہی سرے سے نہ پڑے۔ لیکن اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب کے بارے میں ہمیں اس امر کا پورا پورا احساس ہے کہ اس نے اپنے مزاج سے کچھ زیادہ چیزیں خارج کر دی تھیں اس دور کا ذہن پختہ ضرور تھا لیکن وہ کچھ محدود قسم کا تھا۔ ان معنی میں تو انگریزی معاشرہ اور انگریزی علم و ادب محدود نہیں تھا کہ وہ یورپ کے علم و ادب اور بہتر یورپی معاشرہ سے منقطع ہو کر رہ گیا تھا یا وہ ان سے کسی طرح پیچھے تھا۔ لیکن بات دراصل یہ ہے کہ یہ دور ہی ایک طرح سے تنگ نظری کا دور تھا۔ جب ہم سترھویں صدی میں انگلستان میں کسی شیکسپیئر، جرمی ٹیلر یا ملٹن کو دیکھتے ہیں یا فرانس میں ریسائن، مولیئر اور پاسکل کو دیکھتے ہیں تو ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اٹھارویں صدی نے اپنے باغ، نغیچوں کو مکمل تو ضرور کر لیا تھا لیکن ساتھ ساتھ زیر کاشت رقبہ کو بھی محدود

کر لیا تھا۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ اگر کلاسیک کوئی قابل قدر آدرش ہے تو اس میں
ہمہ گیری اور وسعت کے ساتھ اظہار کی صلاحیت ہونی چاہیئے۔ اٹھارویں صدی
کا ادب اس بات کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو چوسر جیسے کچھ عظیم
مصنفین کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن جنھیں انگریزی ادب کا کلاسیک قرار نہیں دیا جا سکتا
اور جو پورے طور پر ازمنہ وسطیٰ کے ذہن یعنی دانتے کے ہاں بھی موجود ہیں۔ جدید یورپی
زبان میں اگر کہیں کوئی کلاسیک نظر آتی ہے تو وہ 'طربیہ خداوندی' ہے۔ اٹھارویں
صدی میں ہم ادراک واحساس کے محدود دائرے اور خاص طور پر مذہبی احساس سے
مغلوب نظر آتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ انگلستان کی شاعری میں عیسائیت
کی روح موجود نہیں ہے اور یہ بھی نہیں ہے کہ شعرا دین دار عیسائی نہیں تھے۔ اصول
کی شدت پسندی اور احساس کے پرخلوص تقدس کے لئے آپ کو بہت دور تک نظر
دوڑانا پڑے گی۔ تب کہیں آپ کو سیموئل جونسن سے زیادہ کوئی حقیقی شاعر نظر
آ سکے گا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ شیکسپیر کی شاعری میں بھی ہمیں گہرے مذہبی
احساس و شعور کے شواہد نظر آتے ہیں حالاں کہ شیکسپیر کا عقیدہ اور عمل محض قیاس
کا معاملہ ہے۔ مذہبی ادراک واحساس کی یہ پابندی بذات خود ایک قسم کی تنگ
نظری پیدا کرتی ہے (حالاں کہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان معنی میں انیسویں صدی کہیں
زیادہ متعصب اور تنگ نظر تھی) یہ تنگ نظری عیسائیت کے انتشار پر دلالت
کرتی ہے اور مشترک عقیدے اور مشترک کلچر کے زوال کو ظاہر کرتی ہے۔ اس

سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اٹھارویں صدی، اپنے کلاسیکل کارناموں کے باوجود، ایک ایسا کارنامہ ہے جو مثال کی حیثیت سے مستقبل کے لئے تو بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن جو ایسے خصائص سے عاری تھا جن کی وجہ سے حقیقی کلاسیک کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ وہ خصوصیات کیا ہیں۔ ان کی ٹوہ لگانے کے لئے ہمیں ورجل کی طرف رجوع کرنا ہوگا۔

سب سے پہلے میں ان خصوصیات کو دہرانا چاہتا ہوں جن کو میں پہلے ہی کلاسیک کے ساتھ منسوب کر چکا ہوں اور خاص طور پر ورجل، اس کی زبان، اس کی تہذیب اور اس زبان و تہذیب کی تاریخ کے اس خاص لمحہ کے تعلق سے، جس میں ورجل پیدا ہوا۔ دماغ کی پختگی کے لئے تاریخ اور تاریخ کے شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخ کا شعور اس وقت تک پورے طور پر بیدار نہیں ہو سکتا جب تک کہ شاعر کے سامنے اپنی قوم کی تاریخ کے علاوہ کسی دوسری قوم کی تاریخ نہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ اسے کم از کم ایک دوسری انتہائی مہذب قوم کی تاریخ کا بھی علم ہو۔ ایسی قوم کا علم جس کی تہذیب اس کی تہذیب سے اتنی ملتی جلتی ہو کہ اس کے اثرات اس کی اپنی تہذیب میں سرایت کر چکے ہوں۔ یہ وہ شعور ہے جو رومیوں کے پاس تھا اور جو یونانیوں کے پاس نہیں تھا (خواہ ہم یونانیوں کے کارناموں کو کتنی ہی اہمیت کیوں نہ دیں اور در حقیقت وہ اس وجہ سے اور زیادہ قابلِ تعریف ہو جاتے ہیں) اور یہ ایک ایسا شعور تھا جسے خود ورجل نے آگے بڑھانے میں بہت کچھ کیا۔ شروع ہی سے

ورجل، اپنے معاصرین اور نورمایشیں رودوں کی طرح یونانی شاعری کی ایجادات، روایات انکشافات کو مسلسل برت رہا تھا اور اپنے تصرف میں لا رہا تھا۔ اس طور پر اپنی ابتدائی روایات سے استفادہ کرنے کے ماسوا کسی بدیسی ادب کو استعمال کرنا تہذیب کی اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے کے مترادف ہے۔

حالانکہ میرا خیال یہ ہے کہ کسی شاعر نے بھی ورجل سے زیادہ یونانی اور ابتدائی لاطینی شاعری سے استفادہ کرنے میں احساس کے اس درجہ لطیف تناسب کا اظہار نہیں کیا۔ دوسرے ادب یا تہذیب کے تعلق سے کسی ادب یا کسی تہذیب کا یہ وہ ارتقاء ہے جو ورجل کی 'رزمیہ شاعری' کے موضوع کو ایک خاص اہمیت عطا کرتا ہے۔ ہومر کے ہاں یونانیوں اور ٹروجنس کا تصادم مشکل سے کسی وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ تصادم زیادہ سے زیادہ ایک شہری ریاست اور دوسری متحدہ شہری ریاستوں کے درمیان خانہ جنگی کی حیثیت رکھتا ہے (Aeneas) کی کہانی کے پیچھے شعور کا زیادہ بنیادی فرق کارفرما نظر آتا ہے۔ ایک ایسا فرق جو دو عظیم تہذیبوں کے درمیان قرابت داری کا اظہار بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ تقدیر کے زیر سایہ ان کی مصالحت پر روشنی بھی ڈالتا ہے۔

ورجل کے دور اور خود اس کے ذہن کی پختگی کا اظہار تاریخ کی اسی آگاہی اور اسی شعور میں مضمر ہے۔ دماغ کی پختگی کے لئے طرز معاشرت کی پختگی اور ساتھ ساتھ تنگ نظری سے گریز ضروری ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک جدید یوروپین کو

جو اچانک بے سوچے سمجھے ماضی میں جھانکنے لگے۔ رومیوں اور ایتھنز والوں کا سماجی
رویہ حد درجہ سخت، وحشیانہ اور جارحانہ نظر آئے گا لیکن اگر کوئی شاعر اپنے معاصرانہ
رواج سے بہتر کوئی چیز پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے تو اس کا طریقۂ عمل یہ نہیں
ہے کہ وہ آئندہ نسلوں کے لئے طرز معاشرت کا کوئی مختلف ضابطہ پیش کرے بلکہ
اس کا طریقہ یہ ہے کہ وہ یہ پیش کرے کہ اس کے اپنے زمانے کے لوگوں کا بہتر سے
بہتر طرز عمل کیا ہو سکتا ہے۔ اسی بصیرت میں اس کی کامیابی کا راز مضمر ہے۔
ہنری جیمس کی تحریروں کو ہم صرف ایڈورڈین انگلستان کے دولت مند
لوگوں کی دعوتوں اور محفلوں کے تذکروں کے لئے نہیں پڑھتے بلکہ ہم دیکھتے ہیں کہ
ہنری جیمس اپنے ناولوں میں اسی معاشرہ کی مثالی تصویر پیش کرتا ہے۔ اور کسی
دوسرے معاشرہ کی پیش بندی نہیں کرتا۔ میرا خیال ہے کہ ورجل کے ہاں لاطینی
زبان کے دوسرے شاعروں کے مقابلہ میں (کیونکہ مقابلہ کرنے پر (
(کیٹولس Catullus) اور (پروپرٹیس Dopertius) ہمیں شہدے معلوم
ہوتے ہیں اور ہوریس کچھ عامیانہ سا معلوم ہوتا ہے) طرز معاشرت کی لطافت،
نازک احساس و ادراک سے پھوٹتی نظر آتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ اس طرز معاشرت
کا اظہار عورت مرد کے خانگی اور عام تعلقات میں نظر آتا ہے۔ لوگوں کے ایسے اجتماع
میں، جہاں سب کے سب مجھ سے زیادہ علم و آگاہی رکھتے ہیں، میرے لئے مناسب
نہیں ہے کہ میں (Dido) اور (Aemeas) کی داستان پر

رائے زنی کروں۔ لیکن میرے ذہن میں (Aeneas) کی ملاقات کی تصویر ہمیشہ (Dido) کے تصور کے ساتھ ابھری ہے۔ کتاب ششم نہ صرف اعلیٰ درجہ اثر انگیز شاعری کا بہترین نمونہ ہے بلکہ شاعری کی تاریخ میں انتہائی مہذب عبارت اور اظہار کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ حصہ معنی کے اعتبار سے تہہ دار اور بیان کے اعتبار سے ایجاز لئے ہوئے ہے کیوں کہ اس سے نہ صرف (Dido) کے رویے کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس سے (Aeneas) کے رویہ پر بھی روشنی پڑتی ہے (Dido) کا طرز عمل تقریباً (Aeneas) کے اپنے ضمیر کی قلب ماہیت معلوم ہوتا ہے۔ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہی وہ طرز عمل ہے جسے (Aeneas) کا ضمیر چاہتا ہے کہ (Dido) اس کے ساتھ اسی طرح کا طرز عمل اختیار کرے۔ مجھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ بات صرف اتنی ہی نہیں ہے کہ (Dido) اسے معاف نہیں کرتی (حالاں کہ یہ بات اہم ہے کہ وہ اس پر لعن طعن کرنے کے بجائے بے رخی اختیار کر لیتی ہے اور شاید اس بے رخی کو دنیا کی شاعری میں سب سے زیادہ مؤثر بے رخی کہا جا سکتا ہے) بلکہ اہم بات یہ ہے کہ (Aeneas) خود کو کبھی معاف نہیں کرتا اور حقیقت سے با خبر ہونے کے باوجود وہ یہ سمجھ لیتا ہے کہ جو کچھ اس نے کیا ہے وہ یا تو تقدیر کا لکھا ہوا ہے یا پھر دیوتاؤں کی سازش کا نتیجہ ہے جو خود کسی عظیم تر مخفی قوت کے آلۂ کار ہیں۔ یہاں جو بات میں نے مہذب طرز معاشرت کے سلسلے میں بطور مثال پیش کی ہے اس سے

اس مہذب شعور اور ضمیر کی تصدیق ہوتی ہے۔ لیکن کسی مخصوص داستان پر
ہم کسی بھی معیار سے غور کریں تو یہ بھولنا چاہیئے کہ یہ جزو کسی کل سے تعلق رکھتا ہے
اور آخر میں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ورجل کے کرداروں کا طرزِ عمل، سوائے
(Tarnus) کے جو بغیر مقصد کا انسان ہے) خالصتاً کسی مقامی یا قبائلی
طرزِ عمل کے ضابطے کے مطابق نظر نہیں آتا۔ یہ طرزِ عمل میں' اس کے اپنے زمانے
کے مطابق' ہمیں رومن اور یورپین خصوصیات ساتھ ساتھ نظر آتی ہیں۔ ورجل
طرزِ معاشرت کے لحاظ سے کسی طرح بھی متعصب اور تنگ نظر نہیں ہے۔

اس موقع پر ورجل کے اسلوب اور زبان کی پختگی کی توضیح کرنا ایک
سطحی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ آپ لوگوں میں سے بہت سے یہ کام مجھ سے بہتر
طور پر انجام دے سکتے ہیں۔ اور میرا خیال ہے کہ میری اس بات سے آپ سب
حضرات اتفاق کریں گے۔ لیکن پھر بھی اس بات کا اعادہ کرنا مناسب ہے کہ
ورجل کا اسلوب ایک ادب کی پشت پناہی اور اس ادب کی گہری واقفیت کے بغیر
ممکن نہیں تھا۔ جب وہ کوئی ترکیب یا ساخت اپنے پیش روؤں سے مستعار لے کر اسے
سنوارتا ہے تو اس طرح وہ لاطینی شاعری کو از سرِ نو لکھنے کا کام انجام دیتا ہے۔ وہ
ایک فاضل مصنف تھا جس کی ساری قابلیت اس کے کام کے عین مطابق تھی اور اس
کے پاس اپنے استعمال کے لئے ضرورت کے عین مطابق ادب بھی موجود تھا۔ جہاں
تک اسلوب کی پختگی کا تعلق ہے میں نہیں سمجھتا کہ کسی بھی شاعر نے احساس د

آواز کی پیچیدہ ساخت پر اس سے زیادہ عبور حاصل کیا ہے اور ساتھ ساتھ جہاں ضرورت پڑی اس نے براہ راست مختصر اور حیران کن سادگی کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ اس سلسلے میں یہاں مجھے کسی تفصیل کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ لیکن یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع پر میں "مشترک اسلوب" کے بارے میں اپنی رائے کا تھوڑا سا اظہار کرتا چلوں کیونکہ یہ ایک ایسی چیز ہے جس کی جامع مثال ہم انگریزی ادب سے پیش نہیں کر سکتے اور اسی لئے ہم اس طرف اتنی توجہ بھی نہیں دیتے جتنی دراصل ہمیں دینی چاہیئے۔ جدید یورپی ادب میں مشترک اسلوب کی مثالی جھلک سب سے زیادہ ہمیں غالباً دانتے اور راسین کے ہاں اور انگریزی شاعری میں سب سے زیادہ پوپ کے ہاں نظر آتی ہے۔ پوپ کے مشترک اسلوب کا دائرہ مقابلتاً بہت محدود نظر آتا ہے۔ مشترک اسلوب ہے جسے دیکھ کر ہم صرف یہ نہ کہہ اٹھیں کہ یہ وہ آدمی ہے جس نے زبان کی روح اور جوہر کو پا لیا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے جب ہم پوپ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ بات نہیں کہتے کیونکہ ہم انگریزی زبان و بیان کے ان تمام وسائل سے بخوبی باخبر ہوتے ہیں جن کی طرف پوپ نے توجہ نہیں دی۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شخص نے انگریزی زبان کے ایک مخصوص دور کے جوہر کو پا لیا ہے اور بس۔ لیکن برخلاف اس کے جب ہم شیکسپیر یا ملٹن کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس

وقت ہم یہ بات بھی نہیں کہتے کیوں کہ ہم اس شخص کی عظمت اور ان معجزات سے بھی باخبر ہوتے ہیں جو وہ اپنی زبان میں دکھا رہا ہے۔ یہ بات کہ کراب ہم شاید چوسر کے قریب تر آجاتے ہیں لیکن دراصل چوسر ایک مختلف اور ہمارے نقطۂ نظر سے ایک خام زبان استعمال کرتا نظر آتا ہے اور شیکسپیئر اور ملٹن نے اپنی شاعری کا مخزن بھی اکر بعد کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے' انگریزی زبان کے سامنے بہت سے امکانات کی راہیں کھول دیں۔ برخلاف اس کے ورجل نے یہ نہیں کیا، بلکہ اس نے زبان کے سارے امکانات کو اس طور پر اپنے تصرف میں لاکر ختم کر دیا کہ اس کے بعد اس میں کوئی بڑی ترقی اس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتی جب تک کہ لاطینی زبان ایک سرے سے بالکل ہی نہ بدل جائے۔

اب میں اس سوال کو پھر اٹھانا چاہتا ہوں جس کی طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔ یہ سوال کہ آیا کسی کلاسیک کا (ان معنی میں جن میں اس اصطلاح کو میں اب تک استعمال کرتا آیا ہوں) وجود اپنی اصل زبان اور اس کے بولنے والوں کے لئے کسی نعمت غیر مترقبہ کا درجہ رکھتا ہے؟ حالاں کہ بلاشبہ یہ فخر کی بات ضرور ہے۔ اپنے ذہن میں اس سوال کو اٹھانے کے بعد بس اتنا کافی ہے کہ ورجل کے بعد کی لاطینی شاعری پر غور کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ کس حد تک ورجل کے بعد کے شعراء زندہ رہے اور اس کی عظمت کے سایہ میں انھوں نے کس طرح تخلیقی کام انجام دیا تاکہ ہم ان معیاروں کے مطابق جو ورجل نے قائم کئے تھے ان کی تعریف یا تنقیص

تنقیص کر سکیں اور اُن کے ان نئے انحراف یا تنوع یا لفظوں کی نئی ترتیب
کی ساخت کی تعریف کر سکیں جن کو پڑھ کر اصل ماخذ کے خوش گوار دھندلے نقوش
کی یاد تازہ ہونے لگتی ہے۔ اس معاملے میں انگریزی اور فرانسیسی شاعری خوش قسمت
ہے کہ ان زبانوں کے عظیم ترین شاعروں نے صرف مخصوص زمینوں کو پامال کیا
ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شیکسپیر یا راسین کے دور سے لے کر اب تک حقیقی
معنی میں قدر اول کا ایک بھی منظوم ڈرامہ انگلستان یا فرانس میں نہیں لکھا گیا
یہ ضرور ہے کہ ملٹن کے دور تک ہمارے ادب میں کوئی بھی عظیم رزمیہ نظم نہیں
تھی حالانکہ ویسے عظیم طویل نظمیں بہت سی تھیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اعلیٰ شاعر خواہ
وہ کلاسیک ہو یا نہ ہو، اس زمین کو جس میں وہ کاشت کرتا ہے بالکل چوس لیتا ہے
یہاں تک کہ تھوڑی بہت فصل اگانے کے بعد وہ کچھ نسلوں کے لیے بالکل ناقابل
کاشت ہو کر رہ جاتی ہے۔

یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کوئی تصنیف اپنے کلاسیکی مزاج کی وجہ سے
کسی ادب کو متاثر نہیں کرتی بلکہ یہ اثر محض اس تصنیف کی عظمت سے پیدا ہوتا
ہے؟ اور میرے خلاف یہ دلیل پیش کی جا سکتی ہے کہ میں نے شیکسپیر اور
ملٹن کو "کلاسیک" کا درجہ ان معنی میں نہیں دیا ہے جن میں اس اصطلاح
کو میں اب تک استعمال کرتا آیا ہوں اور ساتھ ساتھ میں نے یہ بھی تسلیم کیا
ہے کہ اب تک اس قسم کی اعلیٰ اور ارفع عظیم شاعری (جیسی شیکسپیئر اور ملٹن

نے لکھی ہے، ہماری زبان میں نہیں لکھی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ مسلّم امر ہے کہ
جب شاعری کی کوئی عظیم تخلیق وجود میں آتی ہے تو وہ دوسرے شاعروں کے
لیے اسی پایہ اور اسی نوع کی عظیم شاعری تخلیق کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اس کی
وجہ واضح ہے کوئی بھی قدر اوّل کا شاعر اسی نوع اور اسی پایہ کی شاعری
تخلیق کرنے کی کوشش نہیں کرے گا جو یا تو پہلے کی جا چکی ہے یا اس زبان
میں کی جا سکتی ہے۔ یہ بات اس وقت ممکن ہے جب زبان، اس کی نحو، اس کا
ذخیرۂ الفاظ اور خاص طور پر اس کا آہنگ، لہجہ اور مزاج وقت اور
سماجی تبدیلیوں کے ساتھ اس درجہ بدل گئے ہوں کہ شیکسپیر جیسا ایک
اور عظیم ڈرامائی شاعر اور ملٹن جیسا ایک اور عظیم رزمیہ شاعر پیدا ہو سکتا ہے
صرف یہی نہیں کہ ہر عظیم شاعر بلکہ ہر حقیقی شاعر خواہ وہ کمتر درجے کا شاعر ہی
کیوں نہ ہو، زبان کا کوئی نہ کوئی امکان ہمیشہ کے لیے پورا کر دیتا ہے اور
اس طرح آنے والی نسلوں کے لیے اس زبان کا ایک امکان کم ہو جاتا ہے۔
یہ ممکن ہے کہ وہ امکان جو وہ اپنے تصرف میں لایا ہے بہت ادنیٰ ہو یا پھر اس
نے شاعری کی کسی بڑی صنف مثلاً ڈرامہ یا رزمیہ پر طبع آزمائی کی ہو۔ عظیم
شاعر زبان کے سارے امکانات کو ختم نہیں کرتا بلکہ صرف ایک صنف کے
امکانات کو ختم کر دیتا ہے۔ لیکن برخلاف اس کے اگر عظیم شاعر عظیم
کلاسیک شاعر بھی ہے تو وہ صرف کسی ایک صنف کے امکانات کو ختم

نہیں کرتا بلکہ اپنے زمانے کی زبان کے سارے امکانات کو ختم کر ڈالتا ہے۔
اور اس کے اپنے زمانے کی زبان، جس طور پر اس نے اسے استعمال کیا ہے
ایسی زبان ہوگی جو ہر لحاظ سے جامع اور مکمل ہوگی۔ اسی طرح ہمیں صرف
شاعر ہی پر نظر نہیں رکھنی پڑتی بلکہ اس زبان پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے جس میں وہ
لکھ رہا ہے۔ ایسے میں صرف یہی نہیں ہوتا کہ کلاسیک شاعر زبان کے سارے
امکانات سمیٹ کر ختم کر دیتا ہے بلکہ دراصل یہ زبان مزاج کے اعتبار سے
خود ایسی زبان ہوتی ہے جس میں اس طرح سمٹ کر ختم اور مکمل ہو جانے کی
صلاحیت ہوتی ہے اور جو خود کسی کلاسیک شاعر کی پیدائش کا موجب بنتی ہے۔
اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں ہم کتنے خوش نصیب ہیں کہ ہمارے
پاس ایک ایسی زبان ہے جو کلاسیک پیدا کرنے کے بجائے ماضی کے بھرپور
تنوع پر فخر کر رہی ہے اور جس میں جدّتوں اور نئے نئے تنوع کے بے پناہ
امکانات پوشیدہ ہیں۔ اب جب کہ ہمارے ادب کا مزاج ہم میں رسا بسا ہو
ہے، جب کہ ہم اب بھی وہی زبان بول رہے ہیں اور بنیادی طور پر اسی کلچر
کے حامل ہیں جس نے ماضی کا ادب پیدا کیا ہے ہمیں دو تین باتیں ذہن
نشین رکھنی چاہئیں۔۔ ایک تو ان کارناموں پر فخر جو ہمارا ادب انجام دے
چکا ہے اور دوسرے اس بات پر ایمان جو مستقبل میں ہمارا ادب انجام دے سکتا
ہے۔ اگر ہم مستقبل پر سے ایمان اٹھا لیں تو پھر ماضی پورے طور پر، ہمارا ماضی

نہیں رہے گا اور ایک مردہ تہذیب کا ماضی بن کر رہ جائے گا اور یہ بات
خاص طور پر اُن لوگوں کے ذہنوں میں موجود رہنی چاہیئے جو انگریزی ادب
کے سرمائے میں اضافہ کرنے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔ انگریزی ادب
میں چونکہ کوئی بھی کلاسیک نہیں ہے اسی لیے ہر زندہ شاعر کہہ سکتا ہے کہ ابھی
اس کی امید باقی ہے کہ وہ اور اس کے بعد آنے والے شاعر شاید ایسی
تخلیق پیش کر سکیں جو زندہ رہے (کیونکہ کوئی بھی سکونِ قلب کے ساتھ یہ بات
نہیں کہہ سکتا کہ وہ اس زبان کا آخری شاعر ہے اور جب کہ وہ اس بات کو
سمجھ بھی رہا ہو کہ ایسا کہنے کا کیا مطلب ہے) لیکن بقائے دوام کے نقطۂ نظر
سے مستقبل سے یہ دلچسپی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ جب ہمارے
سامنے دو زبانیں ہوں اور دونوں کی دونوں "مردہ" ہوں تو ہم یہ نہیں
کہہ سکتے کہ ان میں سے ایک زبان عظیم تر ہے اس لیے کہ اس میں تنوع بھی
زیادہ ہے اور شاعروں کی تعداد بھی زیادہ ہے اور دوسری اس لیے
کمتر ہے کہ اس کا جوہر صرف ایک شاعر کی تخلیق میں مکمّل طور پر ظاہر ہوا ہے
جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں یہ ہے کہ انگریزی زبان زندہ زبان
ہے اور ایک ایسی زبان ہے جس کے ساتھ ہم رہتے سہتے ہیں۔ ہمارے لیے
خوشی کا مقام ہے کہ یہ اب تک کسی کلاسیک شاعر کی تخلیق میں پورے طور پر
بروئے کار نہیں آسکی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ کلاسیک معیار ہمارے لیے

بہت بڑی اہمیت رکھتا ہے تاکہ ہم اپنے شعراء کو فرداً فرداً اس معیار پر پرکھ سکیں
حالانکہ بحیثیت مجموعی اس ادب سے ہم اپنے ادب کا مقابلہ کرنے کے قائل
نہیں ہیں جس میں کلاسیک پیدا ہو چکا ہے۔ ویسے یہ محض قسمت کی بات ہے
کہ کوئی ادب کلاسیک کے رتبے تک پہونچتا ہے یا نہیں۔ اس بات کا دارو مدار
زیادہ تر اس زبان کے مزاج اور عناصر ترکیبی کے امتزاج کی نوعیت پر مبنی
ہے۔ چنانچہ لاطینی زبان کلاسیک کے حد درجہ قریب آجاتی ہے اس کی وجہ
صرف یہ نہیں ہے کہ اس کے عناصر ترکیبی لاطینی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ عناصر
انگریزی زبان کے مقابلے میں زیادہ متجانس اور یکساں ہیں۔ اور اسی لیے ان کا
رجحان زیادہ فطری طور پر مشترک اسلوب کی طرف مائل ہے۔ برخلاف اس کے
انگریزی زبان اپنی تشکیل اور مزاج کے اعتبار سے گوناگوں عناصر کی حامل
ہے اور جامعیت سے زیادہ تنوع کی طرف مائل ہے۔ اپنی قوت کو پورے طور
پر بروئے کار لانے کے لیے اُسے ایک طویل مدت کی ضرورت ہے اور اس
میں شاید اب بھی نامعلوم امکانات پوشیدہ ہیں۔ اس زبان میں اپنی اصلیت
کو برقرار رکھتے ہوئے تبدیل ہونے کی زبردست صلاحیت موجود ہے۔
اب میں اضافی کلاسیک اور مطلق کلاسیک میں امتیاز پیش کرنا چاہتا
ہوں۔ اب ادب کے مابین امتیاز، جو صرف اپنی زبان کے تعلق سے
کلاسیک کہلاتا ہے اور وہ ادب جو بہت سی دوسری زبانوں کے تعلق سے

کلاسیک کہلاتا ہے۔ لیکن اس امتیاز کی وضاحت سے پہلے میں کلاسیک کی ایک اور خصوصیت پر روشنی ڈالنا چاہتا ہوں جس سے اس امتیاز کے سمجھنے میں مدد ملے گی اور اس فرق کا بھی اندازہ ہو سکے گا جو پوپ جیسے شاعر کی کلاسیک اور درجل جیسے شاعر کی کلاسیک میں نظر آتا ہے۔ اگر یہاں ان دعاوی کو دوبارہ دہرا دیا جائے جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے تو اس سے بات کے سمجھنے میں اور آسانی ہو گی۔

میں نے اس مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ مسلمہ اصول کے طور پر نہ سہی لیکن اکثر و بیشتر افراد کے ذہنی شعور کی پختگی کا عمل و انتخاب، کے ذریعے ہوتا ہے اور جس کا شعور فرد کو خود بھی پورے طور پر نہیں ہوتا۔ اس عمل کے ذریعے فرد زبان سے کچھ امکانات کو خارج کر کے کچھ امکانات کو اپنا لیتا ہے اور انہی کے بنانے سنوارنے میں لگ جاتا ہے۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ زبان و ادب کی ترقی میں ایک مماثلت پائی جاتی ہے، اگر یہ بات درست ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ کمتر درجے کے کلاسیک میں، جیسا کہ سترھویں صدی اور اٹھارویں صدی کے اواخر کا ہمارا اپنا ادب ہے، پختگی حاصل کرنے کی دھن میں جن امکانات کو خارج کیا گیا تھا ان کی تعداد یقیناً کثیر اور اہم ہو گی۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ اس سلسلے میں نتیجہ کی طرف سے اطمینان زبان کے مزاج کی آگاہی سے پیدا ہوتا ہے جو ابتدائی دور کے مصنفین کی تحریروں میں نظر آتی ہے اور جس کے کچھ امکانات

نظر انداز کر کے خارج کر دیئے گیے تھے ۔ یہی وہ چیز ہے جس سے آنے والی
نسلوں کی توجہ نئے نئے امکانات کی طرف جاتی ہے ۔ اور جو اس کمی کو پورا
کرنے کی کوشش میں ایک نئے امکان کو سامنے لے آتے ہیں) انگریزی ادب کا
کلاسیک دور ہماری قوم کی ساری صلاحیتوں کا نمائندہ نہیں ہے ۔ ہم کسی دور
کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری قوم کی ساری صلاحیتیں اور جوہر اس
دور میں بروئے کار آ چکے ہیں ۔ اسی لیے ہم اب بھی ماضی کے کسی ایک دور
یا دوسرے دور کے مزاج کو سمجھ کر مستقبل کے امکانات پر غور کر سکتے ہیں ۔
انگریزی زبان ایک ایسی زبان ہے جس میں اسالیب کے حقیقی انحراف کی زبردست
گنجائش موجود ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی بھی دور اور کوئی بھی لکھنے والا
اس زبان میں کامل نمونے کی حیثیت اختیار نہیں کر سکتا ۔ فرانسیسی زبان معیاری
اسلوب کے ساتھ بہت زیادہ وابستہ نظر آتی ہے حالانکہ اس زبان کو دیکھ کر ایسا
معلوم ہوتا ہے کہ زبان نے خود کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مستقل بنیادوں پر قائم کر لیا
ہے تاہم سترہویں صدی میں ہمیں لطیف سچائی متانت اور صاف بیانی کی روح
نظر آتی ہے اور یہ بیش بہا عنصر جو (Rabelais) اور (Villon) کے ہاں
موجود ہے اور جس کا شعور امین اور والیئر کی کاملیت کے بارے میں ہمارے فیصلوں
کو متصف کرتا ہے ، اسے دیکھ کر ہم محسوس کر سکتے ہیں کہ یہ کاملیت نہ صرف بیان
نہیں ہوئی ہے بلکہ اب تک ہم آہنگی کے ساتھ استعمال بھی نہیں ہو سکی ہے ۔

اب ہم اس نتیجے پر پہونچ سکتے ہیں کہ جامع کلاسیک وہ ہے جس میں کسی قوم کی ساری صلاحیتیں اور سارے جوہر (خواہ واضح طور پر یا مخفی طور پر) ظاہر ہوتے ہیں۔ اور یہ بات ایسی زبان میں پیدا ہو سکتی ہے جس میں اپنے سارے جوہر ایک دم سمیٹ سکنے کی صلاحیت ہو۔ لہٰذا اب ہم کلاسیک کی فہرست خصوصیات میں لفظ 'جامعیت' کا اور اضافہ کر لیتے ہیں۔ کلاسیک کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی رسمی پابندیوں کے ساتھ، جس قدر ممکن ہو، زیادہ سے زیادہ احساسات کی ان ساری وسعتوں کا اظہار کرے جن سے اس زبان کو بولنے والی قوم کے مزاج اور کردار کی نمائندگی ہوتی ہے، اس طرح کلاسک اس قوم کی بہترین نمائندگی بھی کرے گی اور اس میں ان لوگوں کے لیے حد درجہ دلکشی اور اثر آفرینی بھی ہوگی اور وہ ہر جماعت، ہر طبقہ اور ہر قسم کے حالات میں قبولیت عام بھی حاصل کر سکے گی۔

جب کوئی ادب پارہ اس 'جامعیت' سے آگے بڑھ جاتا ہے اور دوسرے غیر ملکی ادبیات کے لیے بھی اتنا ہی اہم ہو جاتا ہے جتنا خود اپنی زبان کے لیے تھا تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں 'آفاقیت' بھی موجود ہے۔ مثال کے طور پر ہم گوئٹے کی شاعری کو بجا طور پر (اس مقام کے پیش نظر جو اسے اپنی زبان و ادب میں حاصل ہے) کلاسیک کا نام دے سکتے ہیں۔ تاہم اس کی جانب داری (اس کے کچھ موضوعات کی ناپائداری اور اس کے ادراک کی 'جرمنیت'، کی وجہ سے

ہم اسے کلاسیک کا نام نہیں دے سکتے، کیونکہ گوئٹے دوسرے ملک والوں کو اپنے دور، اپنی زبان اور اپنے کلچر میں گھرا ہوا نظر آتا ہے اور اس طرح وہ ساری یوروپی روایت کی نمائندگی نہیں کرتا اور ہمارے ادب کے انیسویں صدی کے مصنفین کی طرح وہ تھوڑا سا تنگ نظر دکھائی دیتا ہے۔ وہ ان معنی میں آفاقی مصنف ضرور ہے کہ اس کے کارناموں سے ہر یوروپی کو روشناس رہنا چاہئے لیکن یہ اور بات ہے ہمیں کسی پہلو سے بھی کوئی جدید زبان کلاسیک کی طرف بڑھتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ ان دو مردہ زبانوں کی طرف رجوع کیا جائے۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ وہ مردہ زبانیں ہیں کیونکہ ان کی موت ہی سے ہمیں اپنی میراث ملی ہے۔ یہ امر کہ وہ زبانیں مردہ ہیں بذات خود انھیں کسی قدر و قیمت کا حامل نہیں بناتا۔ یہ بات الگ ہے کہ یوروپ کی ساری قومیں ان کی وظیفہ خوار ہیں۔ روما اور یونان کے تمام عظیم شاعروں میں، میرا خیال ہے کہ ورجل ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کو سامنے رکھ کر ہم نے کلاسیک کا معیار قائم کیا ہے اور اس اعتبار سے ہم اس کے سب سے زیادہ مرہون منت ہیں۔ اس بات کا یہاں میں پھر اعادہ کروں گا کہ یہ بات بذات خود درست نہیں ہے کہ ورجل دنیا کا عظیم ترین شاعر ہے اور ہم ہر اعتبار سے صرف اسی کے ممنون احسان ہیں۔ یا تو یہاں صرف اس کے مخصوص احسان کا ذکر کر رہا ہوں۔ اس کی جامعیت اور وہ بھی یہاں مخصوص قسم کی سیاہیت ہماری تاریخ میں سلطنت روما اور لاطینی زبان کی

بے مثال اہمیت کی وجہ سے ہے اور ایک ایسی اہمیت ہے جو اس کی تقدیر سے مطابقت رکھتی ہے۔ تقدیر کا یہ مفہوم (AENEID) کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے (AENEAS) بذات خود شروع سے آخر تک تقدیر کا بندہ ہے۔ ایک ایسا انسان جو نہ تو عیار ہے نہ سازشی، نہ آوارہ گرد ہے اور نہ زمانہ ساز۔ ایک ایسا انسان جو مقدر کا لکھا پورا کر رہا ہے۔ کسی مجبوری یا ثالثی فرمان کی وجہ سے نہیں اور نہ کسی شہرت یا ناموری کی خاطر بلکہ جو اپنی منشاء کو خداؤں کی بلند و برتر قوتوں کے حوالے کر دیتا ہے جو اس کی مزاحمت بھی کر سکتے ہیں اور اس کی راہ نمائی بھی۔ وہ سرائے میں ٹھہر جانے کو ترجیح دے سکتا تھا لیکن وہ جلا وطن ہو جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جو جلا وطنی سے کہیں زیادہ اہم اور عظیم ہے۔ وہ ایک ایسے عظیم تر مقصد کے لیے جلا وطن کر دیا جاتا ہے جس کی عظمت کو وہ خود بھی سمجھنے سے قاصر ہے اور وہ اس جلا وطنی کو بہ رضا و رغبت تسلیم کر لیتا ہے۔ وہ دنیوی اعتبار سے کوئی خوش و خرم اور کامیاب انسان نہیں ہے۔ لیکن وہ سلطنت روما کی علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو حیثیت (AENEAS) کی روم کے لیے ہے وہی حیثیت قدیم روم کی، یوروپ کے لیے ہے۔ اور اس وجہ سے وہ حل بے مثال کلاسیک کی مرکزیت حاصل کر لیتا ہے وہ ایک ایسی حیثیت میں یوروپی تہذیب کے قلب میں کھڑا ہے جس میں نہ تو کوئی دوسرا اس کا شریک ہے اور نہ کوئی اس کے حق کو غصب کر سکتا ہے۔ سلطنت روما اور لاطینی زبان

محض کوئی سلطنت یا کوئی زبان نہیں تھی بلکہ ایک ایسی سلطنت اور زبان تھی جس کی بے مثل تقدیر کا تعلق ہماری اپنی تقدیر سے ہے اور وہ شاعر جس میں اس سلطنت اور زبان نے شعور اور اظہار پایا بذات خود ایک بے مثل تقدیر کا شاعر ہے۔

اس طرح اگر ورجل روم کے 'شعور' کی حیثیت رکھتا ہے اور اپنی زبان کی اعلیٰ ترین آواز بھی ہے تو ایسے میں وہ ہمارے لیے بھی زبردست اہمیت رکھتا ہے جس کا اظہار پورے طور پر ادبی تنقید و توصیف کی اصطلاحوں کے ذریعے نہیں ہو سکتا۔ ادبی اصطلاحوں کی رو سے ہمارے لیے ورجل کی قدر و قیمت یہ ہے کہ اس نے ہمیں ایک معیار عطا کیا ہے۔ یہ خوشی کا مقام ہے کہ یہ معیار ہمیں ایک ایسے شاعر نے دیا ہے جو ہماری اپنی زبان سے مختلف زبان میں لکھتا ہے اور یہ بات کسی طرح بھی اس معیار کو رد کرنے کی وجہ نہیں ہو سکتی۔ کلاسیکل معیار کو قائم رکھنے اور اسی سے ہر ادب پارے کو فرداً فرداً پرکھنے سے یہ دیکھنا مقصود ہے کہ ہمارے ادب میں بحیثیت مجموعی تو ہر چیز مل سکتی ہے لیکن الگ الگ ہر ادب پارے میں کوئی نہ کوئی نقص ضرور نظر آتا ہے۔ ممکن ہے یہ نقص زبان کی ترقی کے لیے لازمی نقص کی حیثیت رکھتا ہو جس کے بغیر زبان میں یہ خوبیاں پیدا نہیں ہو سکتی تھیں۔ لیکن اس نقص کو ضروری سمجھتے ہوئے بھی نقص ہی سمجھنا چاہیئے۔ اس معیار کی عدم موجودگی میں جس کا ذکر میں کر رہا ہوں (اور

جیسے ہم صرف اپنی زبان پر تکیہ کرکے واضح طور پر سمجھ بھی نہیں سکتے۔ ایسا ہوتا ہے کہ ہم اپنے غیر معمولی مصنفین کی تخلیقات کو غلط انداز نظر سے دیکھنے لگتے ہیں جیسے ہم بلیک کی تعریف اس کے فلسفے کی وجہ سے یا ہوپکنز کی تعریف اس کے اسلوب کی وجہ سے کرنے لگتے ہیں اور اس طرح ہم فاش غلطیوں کا شکار ہو جاتے ہیں اور دوسرے درجے کے شاعروں کو قدر اول کے شاعروں کی صفوں میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ کلاسیکل معیار کے مسلسل امتحان کے بغیر، جس کے لیے ہم ورجل کے سب سے زیادہ مرہونِ منت ہیں، ہم تنگ نظر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

یہاں لفظ "تنگ نظر" سے میری مراد ان معنی سے زیادہ ہے جو لغت میں ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس لفظ سے میری مراد "اپنی تہذیب اور نسل کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے سے" کچھ زیادہ ہے، حالانکہ ورجل کے ہاں بھی یہ بات نظر آتی ہے لیکن صرف اس حد تک جتنی اس کے برابر کی حیثیت والے بعد کے شعراء کے ہاں نظر آتی ہے اور جنھیں آپ اس اعتبار سے "تنگ نظر" کہہ سکتے ہیں۔ میری مراد اس لفظ سے خیالات، کلچر اور عقیدے کے اعتبار سے محدود ہونے سے بھی کچھ زیادہ ہے اور وہ اس لیے کہ یہ تعریف بھی نامکمل ہے کیونکہ ایک جدید آزاد خیال کے نقطۂ نظر سے دانتے بھی، خیالات، کلچر اور عقیدے کے اعتبار سے محدود تھا، میں اس سے اقدار کا مسخ کرنا، کچھ اقدار کو خارج کرنا اور

کچھ کو بڑھا چڑھا کر بھی پیش کرنا بھی مراد لیتا ہوں جو وسیع سیر و سیاحت کے فقدان سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ جو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب پورے انسانی تجربات پر ان معیاروں کو منطبق کیا جائے جنھیں محدود رقبہ سے حاصل کیا گیا ہو اور جو بنیادی اور وقتی، عارضی اور دائمی اقدار میں امتیاز نہیں کرتے، ہمارے اپنے دور میں جہاں لوگ باگ حکمت اور علم، علم اور معلومات میں فرق نہیں کرتے اور زندگی کے مسائل کو انجینئرنگ کی اصطلاحوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں ایک نئے قسم کی تنگ نظری وجود میں آ رہی ہے جس کے لیے کوئی نیا نام لانا پڑیگا۔ یہ ایک ایسی تنگ نظری ہے جو تصورِ زماں سے نہیں بلکہ تصورِ مکاں سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کی رو سے تاریخ انسانی مدبروں کا سزاوار روزنامچہ بن کر رہ گئی ہے جنھوں نے اپنی اپنی باری آنے پر خدمات انجام دیں اور پھر بے کار ہو کر ختم ہو گئیں۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کے پیش نظر دنیا موجودہ نسل کی واحد ملکیت ہے۔ ایک ایسی ملکیت جس میں اسلاف کا کوئی حصہ نہیں ہے، اس قسم کی تنگ نظری سے یہ ڈر ہے کہ ہم سب کے سب، اس کرۂ ارضی پر رہنے والے سب لوگ، ایک ساتھ تنگ نظر ہو کر رہ جائیں گے اور وہ لوگ جو اس تنگ نظری پر قناعت نہیں کریں گے وہ تارک الدنیا ہو جائیں گے۔ اگر اس قسم کی تنگ نظری ہمارے اندر قوتِ برداشت کا مادہ (صبر و تحمل کے معنی میں) پیدا کر دے

تو اس کی موافقت میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے، لیکن غالب گمان یہ ہے کہ یہ تنگ نظری ہمیں ان معاملات میں، جہاں ہمیں اپنے امتیازی اصول یا معیار کو برقرار رکھنا چاہئے تھا، غیر جانب داری کی طرف لے جائے گی اور جن معاملات کو ہمیں شخصی یا مقامی پسند ناپسند پر چھوڑ دینا چاہئے تھا وہاں ہمیں، غیر روادار، بنادے گی۔ مجھے اس پر کوئی اعتراض نہیں ہے اگر دنیا میں سیکڑوں مذاہب پیدا ہو جائیں بشرطیکہ ہمارے بچے ایک سے مدرسوں میں تعلیم کے لیے جاتے رہیں۔ بہرحال میرا تعلق تو یہاں صرف اتنا ہے کہ ادب میں اس تنگ نظری کا کس طرح سدِ باب کیا جائے۔ ہمیں اس بات کو ذہن نشین رکھنا چاہئے کہ جیسے یوروپ ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے اور اب بھی اپنی ترقی پسندانہ قطع و برید کے باوجود ایک ایسی ہیئت اجتماعی ہے جس سے عظیم تر اور عالمگیر ہم آہنگی پیدا ہو سکتی ہے اسی طرح یوروپی ادب بھی ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے جس کے مختلف اعضا اس وقت تک نشو و نما نہیں پا سکتے جب تک کہ ایک سا خون اُن کے سارے جسم میں گردش نہ کر رہا ہو۔ یوروپی ادب کے خون کا دھارا یونانی اور لاطینی ادب ہے ان دونوں کے نظام گردش الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہی ہیں کیونکہ ہم نے روم کے ذریعے اپنے یونانی سلسلۂ نسب کا سراغ لگایا ہے، آخر فضیلت کا وہ کون سا مشترک معیار ہماری ادبیات اور ہماری زبانوں میں موجود ہے

جو کلاسیکل معیار نہیں ہے؟ آخر ان دو زبانوں کے خیال و احساس کے مشترک ورثہ کے علاوہ وہ کون سا باہمی فہم و ادراک ہے جسے ہم برقرار رکھنے کے متمنی ہیں اور جس کی افہام و تفہیم میں کوئی یورپین قوم کسی دوسری یورپین قوم سے کسی طرح بھی بہتر موقف میں نہیں ہے۔ کوئی بھی جدید زبان، خواہ اس کے بولنے والے لاطینی زبان کے بولنے والوں کے مقابلے میں لاکھوں کی تعداد میں کیوں نہ ہوں اور خواہ وہ زبان تمام دنیا کی قوموں کی زبان اور کلچر کے درمیان ابلاغ کا آفاقی ذریعہ ہی کیوں نہ بن جائے، لاطینی زبان کی آفاقیت کو نہیں پہونچ سکتی۔ کوئی جدید زبان، ان معنی میں جن میں میں نے ورجل کو کلاسک کا نام دیا ہے، کلاسیک پیدا کرنے کی توقع نہیں رکھ سکتی۔ نہ صرف ہمارا بلکہ سارے یورپ کا کلاسیک ورجل ہے۔

یوروپ کے کئی ادبیات میں اتنا سرمایہ موجود ہے کہ نہ صرف ہم اس پر بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں بلکہ لاطینی زبان بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ لیکن ہر ادب کی اپنی عظمت ہوتی ہے جو الگ تھلگ نہیں بلکہ وسیع تر ڈھانچے میں اپنا مقام رکھتی ہے۔ وہ ڈھانچہ جو روم میں متعین ہوا۔ میں نئی سنجیدگی (جسے متانت بھی کہہ سکتے ہیں) اور تاریخ کی نئی بصیرت کا ذکر کر چکا ہوں جس کی مثال روم کے نام (AENERS) کے انتساب میں نظر آتی ہے۔ وہ روم جس کا مستقبل اس کے موجودہ کارناموں سے کہیں زیادہ روشن ہے۔ روم

کو ںطوز انعام جو کچھ ملا وہ بہ مشکل ایک تنگ ساحل اور ادھیڑ عمر کی سیاسی شادی سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ اس کی جوانی ڈھل چکی ہے اور اس کا سایہ دوسرے سایوں کے ساتھ (CUMAE) کے دوسری طرف پھر رہا ہے لیکن ہم اب بھی قدیم روما کی تقدیر سے آنکھیں ملا سکتے ہیں۔ ممکن ہے کہ ہم پہلی نظر میں ادب روما کو محدود وسعت، کا ادب تصور کریں جس میں عظیم ناموں کا یہ حقیر اجتماع نظر آئے لیکن اس کے باوجود وہ اتنا آفاقی ہے کہ کوئی ادب اس کو نہیں پہونچ سکتا، وہ ایک ایسا ادب ہے جس نے غیر شعوری طور پر (یورپ میں اپنے مقدر کی بجا آوری کے سلسلے میں) بعد کی زبانوں کے توسل اور تنوع کو قربان کیا ہے تاکہ وہ ہمارے لیے کلاسیک پیدا کر سکے۔ یہی کافی ہے کہ یہ معیار ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم ہو جائے اور اس کام کو دوبارہ کرنے کی ضرورت پیش نہ آئے۔ ہماری آزادی کی یہی قیمت ہے کہ اس معیار کو برقرار رکھا جائے اور بحران کے خلاف اس آزادی کی حفاظت کی جائے۔ ہم اس احسان کی یاد اس عظیم روح کی سالانہ یادگار منا کر لیتے ہیں جس نے دانتے کے سفر حیات کی راہ نمائی کی جس نے (کیونکہ یہ اس کا فرض تھا کہ وہ دانتے کی راہنمائی اس بصیرت کی طرف کرے جسے وہ خود حاصل نہ کر سکا تھا) یورپ کو عیسائی کلچر کا راستہ دکھایا جس سے وہ خود ناواقف نہیں تھا اور جس نے نئی اطالوی زبان میں الوداع کے طور پر یہ آخری الفاظ کہے تھے

"بیٹا! تم نے ارضی و ابدی آگ کا نظارہ کر لیا اور اب ایک ایسے مقام پر آگئے ہو جہاں مجھے کچھ اپنی خبر بھی نہیں آتی۔"

مذہب اور ادب

جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ زیادہ تر اس قول کی حمایت میں ہے کہ ادبی تنقید کی تکمیل ایسی تنقید سے ہونی چاہیئے جس کی نبیاد اخلاقی اور دینی نقطۂ نظر پر قائم ہو۔ اگر کسی دور میں اخلاقی اور دینی معاملات میں باہمی اتفاق موجود ہے تو ایسے میں ادبی تنقید بھی ٹھوس اور پُرمغز ہوتی ہے۔ ہمارے اپنے دور میں، جہاں ایسی کوئی بھی مفاہمت نہیں ہے، عیسائی قارئین کے لیے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ اور خاص طور پر تخلیقی چیزوں کا جائزہ واضح طور پر اخلاقی اور دینی معیار سے لیں۔ ادب کی عظمت محض ادبی معیار سے متعین نہیں کی جاسکتی حالانکہ یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ اس بات کا تعین کہ آیا کوئی چیز ادب ہے یا نہیں، صرف ادبی معیار ہی سے کیا جاسکتا ہے۔

ہم نے گزشتہ چند صدیوں سے اس بات کو واضح طور پر تسلیم کر لیا ہے کہ ادب اور دینیات میں باہم کوئی رشتہ نہیں ہے۔ مجھے اس سے ہرگز انکار نہیں ہے کہ ادب (اور یہاں میری مراد تخلیقی ادب سے ہے) ہمیشہ سے کسی نہ کسی اخلاقی معیار ہی پر پرکھا جاتا رہا ہے اور ہمیشہ پرکھا جاتا رہے گا۔ ادبی کارناموں کے بارے میں

اخلاقی فیصلے، ان اخلاقی ضابطوں کے مطابق کیے جاتے ہیں جنھیں ہر نسل نے قبول کر لیا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ نسل خود بھی ان پر عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں۔ ایک ایسا دور، جو عیسائی دینیات کو لفظ بہ لفظ قبول کر لیتا ہے، ممکن ہے اس کا عام ضابطہ بہت سخت اور کٹر قسم کا ہو۔ حالانکہ یہ بھی عین ممکن ہے کہ ایسے دور میں عام ضابطے عزت و ناموس، عظمت و عروج یا انتقام جیسے تصورات کو اس درجہ اہمیت دیتے ہوں کہ وہ خود عیسائیت کے لیے ناقابل برداشت ہو جائیں۔ اس سلسلہ میں دور ایلزبتھ کا ڈرامائی اخلاق، بذات خود ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ لیکن جب عام ضابطہ دینی پس منظر سے منقطع ہو جاتا ہے اور زیادہ سے زیادہ صرف ایک عادت بن کر رہ جاتا ہے تو ایسے میں تعصب اور تبدیلی کی راہیں کھل جاتی ہیں اور ادب کے ذریعہ اخلاق میں تبدیلی کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے جب کسی نسل کو ادب میں قابل اعتراض چیزیں نظر آنے لگتی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ ان سے مانوس نہیں ہے۔ یہ ایک عام بات ہے کہ جو باتیں ایک نسل کے جذبات کو مجروح کرتی ہیں، انھی باتوں کو دوسری نسل خاموشی کے ساتھ قبول کر لیتی ہے۔ اخلاقی معیار کی اس تبدیلی کی صلاحیت کو بعض دفعہ بڑے اطمینان کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور اسے انسانی کاملیت کی نشانی سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل یہ اس بات کا ایک ثبوت ہے کہ انسان کے اخلاقی فیصلے کھوکھلی بنیادوں پر قائم ہیں۔

مجھے یہاں مذہبی ادب سے کوئی غرض نہیں ہے بلکہ صرف اس بات

سے واسطہ ہے کہ کس طرح مذہب کو ادب کی تنقید کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے
اس لیے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ان تین معنی میں مذہبی ادب کے فرق کو
سمجھ لیا جائے جن معنی میں میں سمجھا رہا ہوں ۔ ایک تو وہ ادب ہے جس کے متعلق یہ
کہا جاتا ہے کہ یہ مذہبی ادب ہے بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخی ادب سائنٹفک
ادب کے الفاظ استعمال کرتے ہیں ۔ ہم بائبل کے مستند ترجموں یا جرمی ٹیلر کی
تخلیقات کو بھی ادب کا نام دیتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم کلیرنڈن یا گبن کی تاریخی
تصانیف کو ادب کے نام سے موسوم کرتے ہیں یا بریڈلے کی منطق اور بفوں کی
نیچرل ہسٹری کو ادب کا نام دیتے ہیں ۔ یہ سارے مصنفین وہ لوگ ہیں جو تعلق سے
اپنی مذہبی ، تاریخی یا فلسفیانہ خصوصیات کے ساتھ ساتھ زبان کا ایسا چٹخارہ اور بیان
کی ایسی چاشنی رکھتے ہیں کہ ان کی تحریریں ان لوگوں کے لیے دلچسپ بن جاتی ہیں
جو سلیقہ کے ساتھ لکھی ہوئی زبان سے لطف اندوز ہوتے ہیں ۔ ایسے میں ضروری ا
نہیں ہے کہ وہ لوگ مصنّف کے مقصد میں بھی دلچسپی رکھتے ہوں ۔ یہاں میں اتنا
اضافہ اور کردوں گا کہ یہ سائنٹفک ، تاریخی اور فلسفیانہ تصانیف اس وقت تک ادب
کے ذیل میں نہیں آ سکتیں جب تک ان میں اپنے دور کے لیے ، سائنٹفک یا دوسری
اہم اقدار موجود نہ ہوں ۔ میں اس قسم کی تصانیف سے لطف اندوز ہونے کی
معقولیت کو تسلیم کرتا ہوں ۔ لیکن ساتھ ساتھ میں اس کی خامیوں سے بھی واقف
ہوں ۔ وہ شخص جو اس قسم کی تحریروں کو صرف ادبی معیار پر پرکھتا ہے دراصل کالیس

ہوتا ہے اور ہم جانتے ہیں کہ جب کا سہ لیسوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے تو وہ عذاب جان بن جاتے ہیں مجھے ان علماء سے اختلاف ہے جن پر بائبل پڑھنے سے وجد طاری ہو جاتا ہے اور جو اسے انگریزی نثر کی معزز ترین دستاویز سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگ جو بائبل کو انگریزی ادب کی اعلیٰ ترین دستاویز سمجھ کر تعریف کے پل باندھتے ہیں فدراصل وہ اسے عیسائیت کی قبر کا کتبہ سمجھ کر تعریف کرتے ہیں۔ میں اگر اپنی بحث کے ذیلی موضوعات کو نظر انداز کرنے کی کوشش کروں تو بہتر ہے۔ یہاں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہو گا کہ جیسے کلیرنڈن، گبن، بفون یا بریڈلے ادبی اعتبار سے کمتر درجہ کے مُصنف رہ جائیں گے اگر ان کی تصانیف تاریخ، سائنس، اور فلسفہ وغیرہ کے اعتبار سے غیر اہم ہو کر رہ جائیں اسی طرح بائبل کا اثر انگریزی ادب پر تسلیم کرنے کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہو کہ یہ اثر اس لیے نہیں ہو کہ بائبل کو ادب تسلیم کر لیا گیا ہے بلکہ صرف اس لیئے ہے کہ بائبل کو خدا کی زبان تصوّر کیا جاتا ہے۔ اور غالباً یہ بات کہ علماء اسے داادب، سمجھ کر بحث کرتے ہیں۔ اس کے ادبی اثر کی موت کی ذمہ دار ہے

مذہب اور ادب کے درمیان دوسرا رشتہ وہ ہو جو مذہبی اور دینی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اب مجھے یہاں یہ دیکھنا ہے کہ اس قسم کی شاعری کی طرف شاعری کے عام شائقین کا کیا رویہ ہے۔ میرا روئے سخن صرف اُن لوگوں کی طرف ہے جو شاعری سے براہ راست لطف اندوز ہوتے ہیں اور اس کے مداح ہیں اور ان لوگوں کی طرف نہیں ہو جو دوسروں کی تعریف و توصیف کے ذریعہ شاعری سے

لُطف اندوز ہوتے ہیں۔ شاعری کا عام شائق اس بات پر ایمان رکھتا ہے (گو ہمیشہ واضح طور پر نہیں) کہ جب شاعری کے ساتھ "مذہبی" کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس کی واضح حد بندی ہو جاتی ہے۔ کیونکہ شاعری کے شائقین کی اکثریت کے لیے مذہبی شاعری ایک قسم کی ادنیٰ شاعری ہوتی ہے۔ مذہبی شاعر ایسا شاعر نہیں ہے جو شاعر کے پورے موضوع کو اپنے تصرف میں لاتا ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا شاعر ہی جو اس موضوع کے محدود اور مقرر حصے کو استعمال میں لاتا ہے اور جو ان جذبات کو نظر انداز کر دیتا ہے جسے عظیم جذبہ کا نام دیا جاتا ہے اور اس طرح وہ اپنی کم مائگی کا اعتراف کر لیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کے شائقین کی کثیر تعداد کا اصل رد یہ وان، ساؤتھ ویل، کراشا، جارج ہربرٹ اور ہاپکنز جیسے شاعروں کی طرف ہی ہے۔

شاعری کی ایک قسم ایسی ہے (مثال کے طور پر ان شعراء کی منظومات جن کا ذکر میں نے سطور بالا میں کیا ہو) جو ایک خاص مذہبی شعور کا نتیجہ ہوتی ہے اور جو اس عام شعور کے بغیر بھی زندہ رہ سکتی ہے جو ہمیں عظیم شعراء کے ہاں نظر آتا ہے۔ کچھ ایسے شعراء میں یا پھر ان کی کچھ تحریروں میں ممکن ہے یہ عام شعور موجود ہو۔ لیکن وہ بنیادی خصوصیات جو عظیم شاعری کی دلالت کرتی ہیں، یہاں دبا دی گئی ہوں اور صرف ان کا تاثر پیش کر دیا گیا ہو۔ ایسے شعراء اور ان شاعروں کے درمیان جو مذہبی اور دینی جوہر قابل کی حیثیت سے اپنے مخصوص اور محدود

شعور کو پیش کرتے ہیں ۔ امتیاز بہت دشوار ہوتا ہے ۔ یہاں میں ڈان، ساؤتھ ویل جارج ہربرٹ اور ہوپکنز کو بڑے شاعر کی حیثیت سے مثال کے طور پر پیش کرنے کا کوئی حیلہ نہیں ڈھونڈھ رہا ہوں ۔ لیکن مجھے اس امر کا پورا پورا یقین ہے کہ کم از کم پہلے تین شاعر محدود شعور کے شاعر ہیں ۔ وہ ان معنی میں عظیم مذہبی شاعر بھی نہیں ہیں جن معنی میں ہم دانتے، کارنیل، یا راسین کے نام لیتے ہیں اور جو اپنی ان تمثیلوں میں بھی، جہاں وہ عیسائی موضوعات کو نہیں چھوتے عظیم عیسائی شاعر باقی رہتے ہیں ۔ میں پہلی قسم کے شاعروں کو ان معنی میں بھی عظیم مذہبی شاعر نہیں مانتا جن معنی میں دلین اور یہاں تک کہ بودلیئر کو، اس کے سارے نقائص اور فرو گزاشتوں کے باوجود، عیسائی شاعر تسلیم کرتا ہوں ۔ چوسر کے وقت سے لے کر اب تک عیسائی شاعری، ان معنی میں جس کی میں وضاحت کروں گا، انگلستان میں مخصوص طور پر محدود اور چھوٹی شاعری رہی ہے ۔

میں اس بات کو بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ جب میں مذہب اور ادب پر گفتگو کر رہا ہوں تو میرا تعلق بنیادی طور پر مذہبی ادب سے ہرگز نہیں ہے ۔ میرا تعلق اگر ہے تو صرف اتنا ہے کہ مذہب اور تمام ادبیات میں کیا تعلق ہونا چاہیئے ؟ اسی لیئے اگر مذہبی ادب کی تیسری قسم کو تیزی کے ساتھ درگزر کر دیا جائے تو شاید کچھ مضائقہ نہیں ہے ۔ یہاں میرا مطلب ان لوگوں کی ادبی تصانیف سے ہے جو مخلصانہ طور پر مذہب کے مقصد کو آگے بڑھانے کے خواہش مند ہیں اور جسے

ہم پروپیگنڈا کے ذیل میں لا سکتے ہیں۔ میرے ذہن میں اس وقت چیسٹرٹن کے مین ہو واز تھرسڈے، یا فادر براؤن، جیسے شگفتہ ناول ہیں۔ مجھ سے زیادہ نہ کوئی ان ناولوں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور نہ پسند کرتا ہے اس سلسلے میں تو صرف میں اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ جب چیسٹرٹن اسے کم صلاحیتوں کے جوشیلے مذہبی لوگ یہی اثر پیدا کرنا چاہتے ہیں تو ان کا اثر منفی ہوتا ہے میرا خیال یہ ہے کہ ایسی تحریروں پر مذہب اور ادب کے متعلق سے کسی سنجیدہ غور و فکر کی چنداں ضرورت ہی نہیں ہے۔ کیونکہ یہ تحریریں ایک ایسے شعوری عمل کی حیثیت رکھتی ہیں جہاں یہ مان لیا گیا ہے کہ مذہب اور ادب کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں ہے اور اگر ہے بھی تو وہ شعوری اور محدود قسم کا ہے۔ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ادب کو شعوری طور پر عیسائی ہونے کے بجائے غیر شعوری طور پر عیسائی ہونا چاہیئے۔ چیسٹرٹن کی تحریریں ایسی فضا اور ایسا ماحول پیش کرتی ہیں جو یقیناً عیسائیت کی حامل نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود اس کے ہاں تاثر کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔

مجھے یقین ہے کہ ہم اس بات کو محسوس کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ کس طرح مکمل اور عقلی طور پر ہم اپنے ادبی فیصلوں کو مذہبی فیصلوں سے الگ کرتے ہیں۔ اگر ایک مکمل انقطاع ہو سکتا تھا تو خیر کوئی ایسی بات نہیں تھی لیکن یہ انقطاع نہ تو مکمل ہے اور نہ کبھی مکمل ہو سکتا ہے۔ اگر ہم ادب کو ناول کی مثال کے ذریعہ

سمجھیں، کیونکہ ناول ہی ایک ایسی صنف ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو متاثر کرتی ہے، تو ہم آسانی کے ساتھ گزشتہ تین سو سال کے ادب کی تدریجی لادینیت کو سمجھ سکتے ہیں۔ بنیین اور کسی حد تک ڈی فو کے سامنے اخلاقی مقاصد تھے۔ بنیین کے بارے میں تو خیر کسی شک و شبہ کی گنجائش ہے ہی نہیں، ہمرہا ڈی فو، تو اس کے بارے میں کچھ شک و شبہ ضرور کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ڈی فو کے زمانے سے لے کر اب تک ناول کو لادینی بنانے کا عمل جاری ہے۔ اس کے تین نمایاں پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ناول نے "عقیدہ" کو اپنے زمانے کے عقیدے کے مطابق اپنا لیا اور زندگی کی اصل تصویر کو نظر انداز کر دیا۔ فیلڈنگ، ڈکنز اور تھیکرے اس رجحان سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسری شکل یہ ہے کہ اس نے عقیدے پر شک کیا، اس میں سرگرداں رہا یا پھر اس کی مخالفت کی۔ یہ رجحان جارج ایلیٹ، جارج میرڈتھ اور ٹامس ہارڈی کے ہاں ملتا ہے۔ تیسری شکل اس کی وہ ہے جو ہمارے اپنے دور میں نظر آتی ہے اور اس کے ذیل میں سوائے جیمس جوئس کے، سارے ناول نگار آ جاتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جس میں ہر ایک نے عیسائی عقیدہ کو ایک تاریخی غلطی کی حیثیت سے دیکھا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا عام طور پر لوگوں نے مذہب یا مذہب کے خلاف کوئی معین رائے قائم کر لی ہے اور کیا وہ اپنے دماغوں کو الگ الگ خانوں میں بانٹ کر اسی مقصد کی خاطر ناول یا شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں؟ مذہب اور

قصہ کہانیوں میں وہ یہ اور طریقۂ عمل ایسی چیزیں ہیں جو مشترک ہیں۔ مذہب ہمارے اخلاق اور فیصلوں کو متعین کرتا ہے۔ ہمیں اپنی ذات کا جائزہ لینا سکھاتا ہے اور ساتھ ساتھ دوسرے انسانوں کے ساتھ ہمارے طریقۂ عمل کو متعین کرتا ہے۔ ایسے ہی وہ قصہ کہانیاں جو ہم پڑھتے ہیں ہماری ذات کو متاثر کرتی ہیں اور ہمارے طریقۂ عمل کو بناتی بگاڑتی ہیں۔ جب ہم ان قصہ کہانیوں میں ایسے انسانوں کو دیکھتے ہیں جو مخصوص انداز سے عمل کر رہے ہیں اور مصنف خود بھی ان کی تصدیق کر رہا ہے اور ساتھ ساتھ اس عمل کو، جسے اس نے خود ترتیب دیا ہے، پسندیدہ نظر سے دیکھ رہا ہے تو ہم بھی اسی طرح عمل کرنے اور اپنا رویہ اختیار کرنے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔
جب معاصر ناول نگار خود اپنی ذات کے بارے میں غور کرتا ہے تو ممکن ہے کہ وہ ان لوگوں کے لیے، جو اسے قبول کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، کوئی بہت اہم چیز پیش کر رہا ہو۔ ایسا ناول نگار اپنے زاویۂ فکر سے فرد کو متاثر کر سکتا ہے لیکن ناول نگاروں کی اکثریت ایسی ہے جو پانی کے بہاؤ میں تیزی کے ساتھ ہچکولے کھا رہی ہے۔ ان میں زود حسی تو نظر آتی ہے لیکن ادراک بہت کم ہوتا ہے۔

ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم ادب کے سلسلے میں وسیع النظری کا ثبوت دیں۔ اپنے عقائد اور تعصبات سے بچ کر قصہ کہانیوں کو قصہ کہانیوں کی حیثیت سے اور ڈرامہ کو ڈرامہ کی حیثیت سے دیکھیں۔ وہ چیز جسے اس ملک میں غلطی سے "احتساب" کا نام دیا جاتا ہے اس سے مجھے بہت کم ہمدردی ہے

کچھ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اکثر غلط، کتابوں کی اشاعت کو روکتا ہے اور کچھ اس لیے کہ اس کی حیثیت بھی وہی ہے جو شراب نوشی کے قانونِ امتناعی کی ہوتی ہے۔ کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اس خواہش کا اظہار ہے کہ نفیس تحریری ماثر کی جگہ حکومت کے کنٹرول کو لے لینی چاہیے۔ کچھ اس لیے اور بھی مجھے اس سے کسی طرح کوئی ہمدردی نہیں ہے کہ اس کی بنیاد مسلّم دینی اور اخلاقی اصولوں پر قائم نہیں ہوتی بلکہ یہ زیادہ تر عادت اور رسم و رواج کا نتیجہ ہوتا ہے۔ حسنِ اتفاق سے یہ لوگوں میں "تحفظ" کا ایک جھوٹا جذبہ پیدا کر دیتا ہے اور انھیں اس امر کا یقین دلاتا ہے کہ وہ کتابیں جن پر احتساب کا شکنجہ نہیں پڑا ہے بالکل بے ضرر ہیں۔ یہ مجھے خود معلوم نہیں ہے کہ آیا ایسی بھی کوئی چیز ہوتی ہے جسے بے ضرر کتاب کا نام دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ایسی کتابیں بھی ہوتی ہیں جو اس حد تک ناقابلِ مطالعہ ہوتی ہیں کہ ان میں سرے سے کسی کے جذبات مجروح کرنے کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی۔ لیکن یہ بات بھی یقینی ہے کہ کوئی کتاب صرف اس وجہ سے بے ضرر نہیں کہلا سکتی۔ کہ اس سے شعوری طور پر کوئی بھی شخص آزردہ نہیں ہوا ہے۔ اگر ہم قاری کی حیثیت سے، اپنے مذہبی اور اخلاقی عقائد ایک شیشے میں رکھیں اور مطالعہ صرف تفریحِ طبع یا پھر ذرا بلند سطح پر، صرف جمالیاتی مسرت کے لیے کریں تو میں یہ ثابت کروں گا کہ مصنف خواہ اس کی نیت یا ارادے کچھ بھی ہوں، بھلا ایسا کوئی امتیاز تسلیم نہیں کرتا۔ تخلیقی تحریریں

کہ مصنف، خواہ وہ اس بات سے واقف ہو یا نہ ہو۔ بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتا ہے۔ اور ہم بحیثیت انسان، خواہ ہم اس کا ارادہ کریں یا نہ کریں، اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ چیز جو ہم کھاتے ہیں ہم پر ذائقہ کے علاوہ کچھ اور اثر بھی ضرور ڈالتی ہے۔ اس کا اثر ہم پر تحلیل اور ہاضمہ کے دوران میں بھی پڑتا ہے۔ ہو بہو یہی عمل ہر اس تحریر پر صادق آتا ہے جسے ہم پڑھتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ ہمارا مطالعہ صرف اسی چیز سے تعلق نہیں رکھتا جسے ہم "ادبی مذاق" کا نام دیتے ہیں بلکہ اور بہت سے دوسرے اثرات کے ساتھ ہمارے کل وجود کو براہ راست متاثر کرتا ہے۔ اس بات کو ہم اپنی انفرادی ادبی تعلیم کی تاریخ کے سچے تجزیہ کے ذریعہ بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ کسی ایسے شخص کے زمانۂ نوجوانی کے مطالعہ کو ذہن میں رکھئے جس میں کچھ ادبی ذہانت بھی ہو۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ شخص جو شاعری کی کشش اور گیرائی کے بارے میں حساس ہے اپنی جوانی کے ایسے لمحے یاد کر سکتا ہے جب وہ کسی ایک شاعر سے متاثر ہو کر اس میں کھو گیا تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ یکے بعد دیگرے کئی شاعروں کے کلام میں کھو گیا ہو۔ اس کی اس شیفتگی کا سبب صرف یہ نہیں ہے کہ شعری احساس و ادراک سن بلوغت کے مقابلہ میں آغاز شباب میں تیز تر ہوتا ہے۔ دراصل جو کچھ ہوتا ہے وہ ایک قسم کی طغیانی ہے جو اس شاعر کی مضبوط شخصیت اس کی نیم ترقی یافتہ شخصیت پر غالب آجاتی ہے۔ یہی چیز کسی ایسے

شخص کی عمر کے آخری حصّہ میں بھی رونما ہو سکتی ہے جس نے اپنی زندگی میں بہت کم مطالعہ کیا ہو۔ ایک مصنّف کچھ دیر کے لیے ہم پر اپنا پورا قبضہ جما لیتا ہے اور پھر کچھ عرصہ بعد دوسرا مصنّف ہم پر حاوی ہونے لگتا ہے اور آخرکار یہ خود ہمارے اپنے دماغ میں ایک دوسرے کو متاثر کرنے لگتے ہیں۔ ہم ایک مصنّف کو دوسرے مصنّف کے مقابلے میں رکھتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ایک کی صفات دوسرے سے بالکل الگ ہیں اور جو صفات ایک میں پائی جاتی ہیں وہ دوسرے میں نہیں ہیں یہی وہ منزل ہوتی ہے جہاں سے ہم (تنقیدی) ہونے لگتے ہیں اور یہی وہ ہماری بڑھتی ہوئی تنقیدی قوت ہے جو ہمیں کسی ایک ادبی شخصیت کے شدید تسلط سے بچا لیتی ہے۔ اچھا نقاد ———— اور ہم سب کو نقاد بننے کی کوشش کرنی چاہیے اور تنقید کو ان لوگوں کے سپرد نہیں کرنا چاہیے جو اخباروں میں تبصرہ کرتے ہیں ———— اچھا نقاد وہ ہے جو تیز اور دائمی ادراک کو وسیع اور گہرے مطالعہ کے ساتھ گھلا ملا دیتا ہے۔ وسیع مطالعہ ذخیرہ اندوزی یا علم کو جمع کرنے کے اعتبار سے اہمیت نہیں رکھتا بلکہ دراصل مطالعہ طاقت ور شخصیتوں سے یکے بعد دیگرے متاثر ہونے کے عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس طرح ہم کسی ایک شخصیت یا چند شخصیتوں سے مغلوب ہونے سے بچ جاتے ہیں۔ زندگی کے مختلف نظریات ہمارے دماغ میں گھلتے ملتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہتے ہیں اور ہماری ادبی شخصیت بنتی سنورتی رہتی

ہے اور اس طرح ہر ایک مصنف کی حیثیت اور اس کا مقام ایک ایسی ترتیب کے ساتھ جو خود ہمارے ساتھ مخصوص ہے، متعین ہو جاتا ہے۔

یہ بات پورے طور پر درست نہیں ہے کہ قصہ کہانیاں، نثر یا نظم یعنی ایسی تحریریں جو خیالی انسان کے عمل، خیالات، الفاظ اور جذبات کو پیش کرتی ہیں، براہ راست زندگی سے متعلق، ہمارے علم کو وسیع کر دیتی ہیں۔ زندگی کا براہ راست علم ایک ایسا علم ہے جو براہ راست ہماری اپنی ذات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ ہمارا کام ہے کہ ہم خود دیکھیں کہ عام طور پر لوگ کیسے برتاؤ کرتے ہیں، ان کا عام رویہ کیا ہے اور عام طور پر وہ کس طرح کے ہیں؟ زندگی کا وہ حصہ جس میں ہم خود شریک ہو کر حصہ لے رہے ہیں تعمیم کے لیے مواد فراہم کرتا ہے قصے کہانیوں کے ذریعہ زندگی کا علم حاصل کرنے کے لیے ترقی یافتہ خود آگاہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ علم زندگی کے بارے میں دوسروں کا علم تو ہو سکتا ہے لیکن بذات خود زندگی کا نہیں ہو سکتا۔ جب ہم کسی ناول میں واقعات سے متاثر ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم اپنے گرد و پیش کے ماحول یا چشم دید واقعات سے متاثر ہوتے ہیں تو ایسے میں ہم سچ کے برابر، جھوٹ، ضرور حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن جب ہم ذہنی پختگی حاصل کر لیتے ہیں اور اس قابل ہو جاتے ہیں کہ ان قصہ کہانیوں کو پڑھ کر یہ کہہ سکیں کہ "یہ ایک شخص کا نظریہ ہے جس کا مشاہدہ اپنی حدود میں اچھا تھا (مثال کے طور پر ڈکنز، ٹھیکرے، جارج ایلیٹ یا بالزاک) لیکن اس نے مجھ سے ذرا مختلف انداز میں

مشاہدہ کیا ہے۔ کیونکہ وہ مجھ سے مختلف مزاج کا آدمی تھا۔ اس نے مشاہدے کے لیے مختلف چیزوں کا انتخاب کیا ہے یا پھر یکساں چیزوں کو اہمیت کے اعتبار سے مختلف ترتیب دی ہے کیونکہ وہ مزاجاً مجھ سے مختلف تھا۔ اس لیے اس کی اس تحریر میں جو کچھ میں دیکھ رہا ہوں وہ ایک ایسی دنیا ہے جسے مخصوص انداز اور زاویے سے دیکھا گیا ہے" یہ وہ منزل ہوتی ہے۔ جب ہم ناول یا قصہ کہانیوں کے پڑھنے سے کچھ حاصل کر سکتے ہیں۔ ایسے میں ہم زندگی کے بارے میں ان مصنفین سے براہ راست کچھ سیکھ سکتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخ کے براہ راست مطالعہ سے سیکھتے ہیں۔ یہ مصنفین ہمیں اسی وقت مستفید کر سکتے ہیں۔ جب ہم ان میں اور اپنی ذات میں امتیاز کرنے کی اہلیت پیدا کر لیتے ہیں۔

جیسے جیسے ہماری عمر بڑھتی جاتی ہے اور ہم مختلف مصنفین کا مطالعہ جاری رکھتے ہیں اور ہمارا مطالعہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے، ویسے ویسے ہم زندگی کے مختلف النوع نظریات حاصل کرتے جاتے ہیں۔ عام طور پر یہ فرض کیا جاتا ہے (اور مجھے اس بات پر شبہ ہے) کہ ہم دوسروں کے نظریات زندگی کا تجربہ صرف مطالعہ کو وسیع تر کرنے سے حاصل کر سکتے ہیں۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یہی وہ انعام ہے جو ہم شیکسپیئر، دانتے، گوئٹے، ایمرسن، کارلائل اور دیگر بے شمار دوسرے مقتدر ادیبوں کے مطالعہ سے حاصل کر سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ صرف تفریح طبع کے لیے مطالعہ کرنا تضیع اوقات کے مترادف ہے لیکن یہاں

یہ بات کہنے میں مجھے کوئی باک نہیں ہو کہ ادب ہی ایک ایسی چیز ہو۔ جسے ہم صرف تفریح طبع یا خالص مسرت کے لیے پڑھتے ہیں اور جو بلا شبہ خاموشی کے ساتھ ہم پر حد درجہ اثر انداز بھی ہوتا ہو۔ ادب ہی ایک ایسی چیز ہے جسے ہم کم سے کم کاوش کے ساتھ پڑھتے ہیں اور جو ہم پر آسانی کے ساتھ بہت گہرا اثر ڈالتا ہو۔ اس لیے ضرورت ہو کہ مقبول ناول نگاروں اور معاصر زندگی کے مقبول ڈراموں کے اثرات کا گہرا تجزیہ کیا جائے۔ خصوصیت کے ساتھ معاصر ادب ایک ایسی چیز ہو جسے لوگوں کی اکثریت اسی رویے کے ساتھ خالص مسرت اور وقت گزاری کے لیے پڑھتی ہو۔

اب تک جو کچھ میں نے لکھا ہو اس سے میرے موضوع کا تعلق ذرا واضح ہو جاتا ہو۔ ہم خواہ ادب کو تفریح طبع کے لیے پڑھیں یا جمالیاتی مسرت کے لیے ہمارا مطالعہ صرف کسی مخصوص حس کو ہی متاثر نہیں کرتا بلکہ بہ حیثیت مجموعی پورے انسان کو متاثر کرتا ہو۔ ہمارے سامنے اخلاقی اور مذہبی وجود کو متاثر کرتا ہو۔ میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ ایک طرف تو ہمارے نامور جدید ادیب ادب کو آگے بڑھانے اور ترقی دینے میں لگے ہوئے ہیں اور دوسری طرف ہمارا معاصر ادب بہ حیثیت مجموعی پست ہو رہا ہو۔ یہ ہو سکتا ہو کہ اچھے ادیبوں کا اثر، ہمارے اپنے دور میں، کچھ قارئین کے لیے معمولی اور ادنیٰ ہو۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ ادب لوگوں پر جو کچھ اثر ڈالتا ہو ضروری نہیں ہے کہ وہ وہی ہو جو مصنّف

کے ذہن میں تھا۔ یہ اثر خود لوگوں کی اپنی صلاحیت و اہلیت کے مطابق ہوتا ہے اور وہ ان اثرات کو قبول کرتے وقت غیر شعوری طور پر انتخاب کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈی۔ ایچ لارنس جیسے مصنف کا اثر ہو سکتا ہے کہ مفید یا مہلک ہو۔ یہ بات میں یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ خود میں نے مہلک اثرات قبول نہیں کیے ہیں۔

بحث کی اس منزل پر پہونچ کر مجھے آزاد پسندوں اور ان کے ہم خیالوں سے اسی بات کی توقع ہے کہ وہ کہیں گے کہ اگر ہر شخص وہ سب کچھ کہنے لگے جو وہ سوچتا ہے اور وہ سب کچھ کرنے لگے جو وہ پسند کرتا ہے تو چیزیں اس ادل بدل سے آخر میں خود بخود ٹھیک ہو جائیں گی۔ ہر چیز کو آزمانے دیجیے اور اگر وہ غلط ثابت ہوئی تو ہم تجربے سے خود بخود سیکھ لیں گے — یہ دلیل ممکن ہے اس وقت کچھ وقیع نظر آتی اگر اس ارض خاک پر ہمیشہ ایک ہی نسل موجود رہتی اور چونکہ ایسا نہیں ہے۔ اسی لیے ہر نسل اپنے بزرگوں کے تجربوں سے بہت کچھ سیکھتی ہے۔ ان آزاد پسندوں کو یقین ہے کہ صرف آزاد انفرادیت ہی سے سچائی ابھر سکتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ خیالات کے چشمے اور زندگی کے نظریات آزاد دماغوں ہی سے پیدا ہوتے ہیں اور پھر نتیجہ کے طور پر ایک دوسرے سے برسر پیکار رہ کر صرف اہل ترین زندہ رہتا ہے اور صداقت کا تخانہ اندھیرے سامنے آجاتی ہے۔ وہ شخص جو ان کے اس نظریہ سے اتفاق نہیں کرتا یا تو از منہ وسطیٰ کا انسان کہلاتا ہے۔ یا پھر اسے رجعت پسند اور فاشسٹ کا نام دیا جاتا ہے۔

اگر معاصر ادیبوں کی اکثریت حقیقتاً انفرادیت پسند ہوتی تو ان میں سے ہر ایک بلیک (BLAKE) ہوجاتا اور ہر ایک اپنی جدا بصیرت کا حامل ہوتا اگر معاصر پبلک کی اکثریت صرف افراد کی اکثریت پر مشتمل ہوتی تو اس رویے کے بارے میں کچھ کہنے کی گنجائش تھی لیکن چونکہ نہ تو ایسا ہے، نہ کبھی ایسا ہوا ہے اور نہ کبھی ایسا ہوگا اس لیے اس پر مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے صرف یہی نہیں بلکہ آج تک پڑھنے والا کوئی بھی فرد ایسا پیدا نہیں ہوا کہ زندگی کے وہ سارے نظریات جو ناشرین، مشتہرین، تبصرہ نگار ہم پر مسلط کر رہے ہیں اپنے اندر جذب کر لے اور پھر ہر ایک پر غور کر کے کسی دانش مندانہ نتیجہ پر پہونچ جائے۔ پھر بات یہ بھی ہے کہ معاصر مصنفین خود بھی اس اعتبار سے منفرد نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ 'الگ الگ افراد کی دنیا' کا نظریہ صحیح نہیں ہے بلکہ بات صرف اتنی ہے کہ آزاد جمہوریت پسندوں کی یہ خیالی دنیا آج تک وجود میں نہیں آسکی ہے مسلمہ عظیم ادب کے قارئین کی طرح، معاصر ادب کے قاری کو متعدد اور متضاد شخصیتوں کے اثرات کا سامنا نہیں کرنا پڑتا بلکہ اس کا واسطہ ادیبوں کی ان کثیر التعداد تحریکوں سے پڑتا ہے جن میں سے ہر ایک یہ سوچتا ہے کہ ان کے پاس پیش کرنے کے لیے فرداً فرداً کچھ نہ کچھ ضرور ہے لیکن اگر دیکھا جائے وہ سب کے سب دراصل ایک ہی سمت اور ایک ہی راستے کی طرف بڑھ رہے ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ تاریخ میں ایسا دور کبھی نہیں آیا کہ جس میں پڑھنے والوں کی اتنی

بڑی تعداد موجود ہو یا جو اس قدر بے چارگی کے ساتھ اپنے ہی زمانے کے اثرات قبول کرنے پر مجبور ہو۔ ایسا دور بھی تاریخ میں کبھی نہیں آیا جب قارئین نے مرحوم مصنفین کی کتابوں سے زیادہ زندہ مصنفین کی اتنی بہت سی کتابیں پڑھی ہوں۔ اور نہ کبھی ایسا دور آیا جس میں مقامی رنگ اس طور پر اس قدر گہرا نظر آتا ہو اور جو ساتھ ساتھ ماضی سے اس قدر منقطع بھی ہو۔ آج متعدد ناشرین ہیں اور لاتعداد کتابیں شائع ہو رہی ہیں۔ رسالے الگ پڑھنے والوں کو ترغیب دے رہے ہیں کہ جو کچھ چھپ رہا ہے وہ اس سے باخبر رہیں۔ انفرادیت پسند جمہوریت، ایسے میں اور مشکل ہو گئی ہے اور آج رفرد، ہونا پہلے سے بھی زیادہ دشوار ہو گیا ہے۔

جدید ادب، بذاتِ خود، اچھے اور برے میں مکمل طور پر جائز امتیاز کرتا ہے یہ بات کہہ کر میں برنارڈ شا کو نوئل کاورڈ سے اور ورجینیا وولف کو مس جینن کے ساتھ خلط ملط نہیں کر رہا ہوں اور نہ یہ بات کہہ کر میں رعوام کے ادب، کے مقابلہ میں، خواص کے ادب، کی حمایت کر رہا ہوں۔ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ سارا کا سارا جدید ادب، لادینیت، کی وجہ سے خراب ہو گیا ہے اور وہ فطری زندگی کے مقابلہ میں فوق الفطرۃ زندگی کی اہمیت و تقدیم سے ناواقف و بے خبر ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جسے میں بنیادی حیثیت

میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ میں نے آپ کے سامنے معاصر ادب کے خلاف کوئی اختلافی نوحہ پڑھا ہے۔ اپنے اور اپنے قارئین یا یوں کہہ لیجیے کہ کچھ قارئین کے درمیان ایک مشترکہ رویہ کو تسلیم کرتے ہوئے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ سوال بذات خود اتنا اہم نہیں ہے کہ اس سلسلہ میں ہمیں کیا کرنا چاہیئے۔ بلکہ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ اب ایسے میں ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے اور ہمیں ایسے میں کون سا طریقۂ عمل اختیار کرنا چاہیے؟

میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ادب میں آزاد پسند رویہ سے کام نہیں چل سکتا۔ یہاں تک کہ وہ لکھنے والے جو زندگی کے اپنے نظریے ہم پر عائد کرنے کی کوشش کرتے ہیں ممتاز افراد بھی ہوں اور ہم بھی بہ حیثیت قاری ممتاز فرد ہوں تو آخر اس سے کیا نتیجہ نکل سکتا ہو۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہر پڑھنے والا، اپنے مطالعہ کے دوران میں اسی چیز سے متاثر ہوگا جس سے متاثر ہونے کے لیے وہ پہلے سے تیار تھا۔ وہ کم سے کم مزاحمت کا راستہ اختیار کرے گا اور پھر بھی یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کوئی بہتر انسان بھی بن سکے گا۔ کیونکہ ادبی فیصلوں کے لیے ہمیں بیک وقت دو باتوں سے پورے طور پر واقف رہنا چاہیے۔ ایک تو یہ کہ ہم کیا پسند کرتے ہیں اور دوسرے یہ کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیے ۔؟ ایسے ایمان دار لوگ انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں جو ان دونوں باتوں سے واقف ہیں۔ پہلی بات کا مطلب تو یہ ہی کہ ہم اس بات سے باخبر رہیں کہ ہم حقیقتاً

کیا محسوس کرتے ہیں اور بہت کم لوگ ایسے ہیں جو یہ جانتے ہیں۔ دوسری بات ہماری کمزوریوں کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ کیونکہ ہم اس بات سے اس وقت تک واقف نہیں ہوسکتے جب تک کہ ہم اس بات سے بھی واقف نہ ہوں کہ آخر ہمیں اسے کیوں پسند کرنا چاہیئے۔ اور اس کے فوراً بعد یہ بات بھی سامنے آجاتی ہے کہ ہم نے اسے اب تک کیوں پسند نہیں کیا تھا۔ صرف اتنا سمجھ لینا ہی کافی نہیں ہے کہ ہمیں کیا ہونا چاہیئے جب تک کہ ہم اس بات کو بھی نہ سمجھ لیں کہ ہم بذات خود کیا ہیں اور یہ بات کہ ہم خود کیا ہیں اس وقت تک نہیں سمجھی جاسکتی جب تک ہم یہ نہ سمجھ لیں کہ ہمیں کیا ہونا چاہیئے خواہ کتنا ہی کم یہ دو شکلیں۔ یہ جاننا کہ ہم کیا ہیں اور ہمیں کیا ہونا چاہیئے۔ ساتھ ساتھ چلنی چاہئیں۔

ادب کے قاری کی حیثیت سے یہ جاننا ہمارا فرض ہے کہ ہمیں کیا پسند ہے۔ ادب کے قاری اور عیسائی ہونے کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم اس بات سے واقف ہوں کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیئے۔ ایک دیانت دار آدمی کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم یہ تسلیم نہ کریں کہ جو کچھ ہمیں پسند ہے وہ وہی ہے جو ہمیں پسند کرنا چاہیئے تھا۔ ایک دیانت دار عیسائی کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم یہ بات تسلیم نہ کریں کہ ہم وہی پسند کرتے ہیں جو ہمیں پسند کرنا چاہیئے تھا۔ میں اس بات کا ہرگز ہرگز آرزومند نہیں ہوں کہ ادب دو قسم کا ہونا چاہیئے ایک وہ جو عیسائیوں کے مصرف کا ہو اور دوسرا وہ جو غیر عیسائیوں کے کام آسکے۔ میں جس بات کو سب عیسائیوں کے لیے اہم سمجھتا ہوں وہ یہ ہے

کہ وہ شعوری طور پر ان کے علاوہ جن پر باقی ماندہ دنیا عمل پیرا ہے اچند معیار اور تنقید کے چند پیمانے برقرار رکھیں اور ان معیاروں سے وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ لیتے رہیں۔ ہمیں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ ہمارے موجودہ قابل مطالعہ مواد کا بڑا حصہ ایسے لوگوں نے لکھا ہے جو کسی مافوق الفطرت نظام پر ایمان نہیں رکھتے۔ یہ ضرور ہے کہ اس مواد کا تھوڑا بہت حصہ ایسے لوگوں کا مرہون منت ہے جو مافوق الفطرت نظام کا انفرادی تصور تو ضرور رکھتے ہیں۔ لیکن جو دراصل ہمارا اپنا تصور نہیں ہے۔ ہمارے مطالعے کے مواد کا بڑا حصہ ایسے ہی لوگوں کی فکر کا نتیجہ ہے جو اس قسم کے لیے تصور پر نہ تو ایمان رکھتے ہیں اور اس حقیقت سے بھی ناواقف ہیں کہ دنیا میں ایسے ایسے ماندہ، اور خبط الحواس لوگ اب بھی موجود ہیں جو اس تصور پر ایمان رکھتے ہیں۔ اگر ہم اس خلیج سے واقف ہیں جو ہمارے اور معاصر ادب کے بڑے حصے کے درمیان پیدا ہوگئی ہے تو ایسے میں ہم اس ادب کی ضرر رسانی سے کم و بیش ضرور محفوظ ہو جاتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس کی خوبیوں سے مستفید ہونے کے بھی اہل ہو جاتے ہیں۔

دنیا میں ایسے لوگ آج کثیر تعداد میں پائے جاتے ہیں جن کا ایمان یہ ہے کہ ساری برائیوں کی جڑ "معاشی" ہے۔ کچھ کا عقیدہ یہ ہے کہ مختلف اور واضح معاشی تبدیلیاں ہی دنیا کو براہ راست لا سکتی ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو اس کے ساتھ ساتھ سماجی تبدیلیوں کے بھی حامی ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو دونوں قسم کی یہ

تبدیلیاں واضح طور پر متضاد حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں جن کا کہیں مطالبہ کیا جارہا ہے اور جن پر کہیں عمل درآمد ہو رہا ہے ایک طرح سے یکساں بھی ہیں کیونکہ ان تبدیلیوں کی بنیاد ایسے مفروضے پر قائم ہے جسے میں "لادینیت" کا نام دے آیا ہوں۔ یہ تبدیلیاں زیادہ تر عارضی، مادی، خارجی اور اجتماعی نوعیت کے اخلاقیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس قسم کے عقیدے کی وضاحت کے لیے میں مثالاً یہ چند سطور آپ کے سامنے پیش کرتا ہوں۔

"ہماری اخلاقیات میں کسی بھی اخلاقی سوال کا واحد معیار یہ ہے کہ آیا وہ اخلاق فرد میں مملکت کے جذبۂ خدمت کو مجروح یا ختم تو نہیں کرتا؟ ایسے موقع پر فرد کے لیے ان سوالات کا جواب دینا ضروری ہے۔ کیا اس کا یہ عمل قوم کو نقصان پہونچاتا ہے؟ کیا یہ عمل قوم کے دوسرے افراد کو مجروح کرتا ہے؟ کیا یہ عمل خدمت قوم کے جذبہ کو مجروح کرتا ہے؟ اور اگر ان سوالوں کا جواب صاف ہے تو فرد آزاد ہے کہ اس کے جی میں جو آئے وہ کرے"۔

میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ یہ بھی ایک قسم کی اخلاقیات ہے اور یہ اپنی بساط کے مطابق اچھا بھلا فائدہ پہونچانے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے لیکن میرا خیال ہے کہ ہمیں ایسی اخلاقیات کو رد کردینا چاہیے جو ہمارے سامنے

کوئی بلند آدرش پیش نہ کر سکے۔ فی الحقیقت یہ اس نظریہ کے خلاف ایک شدید عمل
ردعمل کی حیثیت رکھتی ہے جو اب تک اس بات کی تلقین کرتا رہا ہے کہ برادری
کا وجود فرد کی فلاح و بہبود کے لیے ہوتا ہے۔ لیکن یہ عقیدہ محض اسی دنیا کا عقیدہ
ہے۔ جدید ادب کے خلاف میری شکایت بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ اس
کا مطلب یہ نہیں ہے کہ جدید ادب عام معنی میں بد اخلاقی پر مبنی ہے یا وہ
خیر و شر سے بالکل بے تعلق ہے۔ جدید ادب پر صرف یہ الزام لگا دینے سے کام نہیں
چلتا۔ سیدھی سچی بات یہ ہے کہ یا تو جدید ادب ہمارے بنیادی اور اہم عقائد کو رد
کرتا ہے یا پھر ان سے بالکل بے خبر ہے نتیجتاً اس کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے
قارئین کی اس سلسلے میں حوصلہ افزائی کرتا ہے کہ جب تک وہ زندہ ہیں زندگی
سے وہ سب کچھ حاصل کرتے رہیں جو وہ حاصل کر سکتے ہیں۔ کسی بھی تجربہ کو وہ ہاتھ
سے نہ جانے دیں اور اگر وہ کوئی قربانی کرنے پر آمادہ ہیں تو انھیں چاہیے کہ وہ کبھی
واضح فائدہ کے پیش نظر قربانی دیں جس سے اب یا مستقبل میں دوسروں کو فائدہ پہنچ سکے
یہ ضرور ہے کہ ہم اپنے زمانے کی بہترین تخلیقات کا ہمیشہ مطالعہ کرتے رہیں گے۔
لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہمیں اپنے اصولوں کے مطابق، ان کی تنقید بھی کرنی چاہیے
اور صرف اُن کو تسلیم نہ کریں۔ جنھیں ادیبوں اور نقادوں نے تسلیم کر لیا ہے۔ اور
جن پر دن رات پریس میں بحث و مباحثہ ہوتا رہتا ہے

تجربہ اور تنقید

ادب کا کوئی اور شعبہ ایسا نہیں ہے جس میں "روایتی" اور "تجرباتی" تحریریں کے درمیان امتیاز کرنا دشوار ہوتا ہو۔ جتنا ادبی تنقید میں دشوار ہے۔ کیونکہ یہاں یہ دونوں لفظ دو معنی میں استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ "روایتی" تنقید سے ہماری مراد وہ تنقید ہے جو صرف ان ہی طریقوں کی تقلید کرتی ہو، ان ہی مقاصد کے حصول کی کوشش کرتی ہو اور تقریباً انہی ذہنی کیفیات کا اظہار کرتی رہی ہو جن کو ہماری پچھلی نسل پیش کرتی آئی ہو یا پھر اس سے بالکل مختلف معنی میں ہم وہ تنقید مراد لے سکتے ہیں جو معنی و اقدار کے اعتبار سے، روایت کا معین نظریہ رکھتی ہے اور جب ان معنی میں "تجرباتی" بھی کہا جا سکتا ہو کہ وہ ان اساتذہ کا احیا کرنے کی طرف مائل ہوتی ہو جن کو ہم فراموش کر چکے ہیں۔ جہاں تک تجربہ کا تعلق ہو اس سے ہم موجودہ نسل کا زیادہ تر تخیلی کام مراد لے سکتے ہیں یا پھر اس میں ان نقادوں کی تحریروں کو شامل کر سکتے ہیں۔ جو تخلیق کے نئے میدانوں میں اتر رہے ہیں اور تنقید کے دائرہ کو دوسرے علوم کے ساتھ ملا کر وسیع تر کر رہے ہیں۔ "تجرباتی" کا لفظ پہلے معنی میں استعمال کرنا یقیناً نامناسب ہوگا کیونکہ اس طرح یہ ہمارے زمانے کی اُن ساری تنقیدی تحریروں کا احاطہ کرلے گا

جنھیں ہم قابل توجہ اور بہتر سمجھتے ہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ ہر نسل اپنا ایک نیا نقطۂ نظر رکھتی ہے اور یہ نقطۂ نظر نقاد کی تحریروں میں رونما ہوتا ہے۔ نقاد کی تحریریں دو قسم کی ہوتی ہیں ۔ حال کو پیش نظر رکھتے ہوئے ماضی کی تشریح کرنا اور ماضی کی روشنی میں حال کا جائزہ لینا۔ ہم ادب کو اچھی طرح سے سمجھنے کیلئے اپنے مزاج کا سہارا لیتے ہیں حالانکہ ہماری بصیرت ہمیشہ جانبدار رہتی ہے اور ہمارے فیصلے ہمیشہ تعصب لیے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ مسلمہ امر ہے کہ ہر نسل اور ہر فرد ماضی کے ہر مصنف یا ہر دور کی تعریف و توصیف نہیں کرسکتی۔ آفاقی خوش مذاقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے حاصل بھی کیا جاسکے ۔ اس طرح اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ساری تنقید ان معنی میں تجرباتی، کہی جاسکتی ہے جن معنی میں ہر نسل کے رہن سہن کے اپنے طریقے ایک تجربہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں ان معنی میں تجرباتی تنقید پر اظہار خیال کرکے یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ آج نقاد شعوری طور پر کس قسم کی تنقیدی تحریروں کی کوشش کررہے ہیں جن کی طرف اس سے پہلے کبھی شعوری طور پر کسی نے توجہ نہیں دی تھی۔

اس بات کو پورے طور پر واضح کرنے کے لیے کہ وہ کیا چیز ہے جسے معاصرانہ تنقیدی تحریروں میں نیا کہا جاسکتا ہے مجھے سو سال پیچھے کی طرف نظر دوڑانی ہوگی۔ سرسری طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جدید تنقید فرانسیسی نقاد سینت بیود سے شروع ہوتی ہے یہ ۱۸۲۶ء کا سال ہے۔ اس سے پہلے کالرج نے ایک نئی قسم کی تنقید کی کوشش کی تھی اور جو ایک طرح سے اس چیز سے زیادہ قریب تھی جسے اب ادبی تنقید سے

زیادہ جمالیات کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے لے کر اٹھارویں صدی تک ادبی تنقید دو تنگ راستوں میں محدود رہی ہے۔ ایک قسم تو وہ ہے جو ہمیشہ سے موجود رہی ہے اور میرا خیال ہے کہ اہمیت کے اعتبار سے ہمیشہ باقی رہے گی۔ اس سے میری مراد وہ عملی نوٹس ہیں جنھیں ادیبوں اور فنکاروں نے قلمبند کیا ہے۔ مثال کے طور پر مصوری کے بارے میں وہ مبسوط کتابیں جنھیں لیونارڈو ونسی اور اسی قبیل کے دوسرے لوگوں نے لکھی ہیں۔ اس قسم کے اشارات دوسرے فن کاروں کے لیے حد درجہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں بالخصوص اس وقت جب ان اشارات کو مصنف کی اپنی تحریروں کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے۔ انگریزی میں اس کی دو مثالیں دور ایلزبتھ کی قافیہ اور بے قافیہ نظم کے متعلق ٹامس کیمپین اور سیموئل ڈینیل کی تصانیف ہیں۔ ڈرائڈن کے مضامین اور دیباچے اور کارنیل کے پیش لفظ بھی اسی ذیل میں آتے ہیں لیکن یہ ذرا وسیع تر مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ تنقید کا ایک بڑا حصہ ایسا بھی ہے (انگریزی میں کافی مقدار میں اور اس سے زیادہ فرانسیسی میں) جو ایسے لوگوں کا رہین منت ہے جو تخلیقی ادیبوں سے زیادہ پیشہ ور نقاد تھے۔ اس قبیل کا سب سے مشہور نقاد بوئے لین ہے۔ ایسے نقاد، بنیادی طور پر، ثالث یا منصف کی حیثیت رکھتے تھے اور ان کا کام اپنے معاصرین کی تحریروں کی توصیف یا مذمت کرنا ہوتا تھا اور بالخصوص اچھی تحریر کے قانون وضع کرنا ہوتا تھا۔ یہ قانون قدیم مصنفین کی تحریروں

بالخصوص ان کے اصولوں سے وضع کیے جاتے تھے ۔ ارسطو کی بڑی عزت کی جاتی تھی لیکن عملاً اس قسم کی تنقید ارسطو کی گہری بصیرت سے عاری ہوتی تھی اور صرف ترجمے نقالی اور ہوریس کے ان نظریات کے سرقے تک محدود ہوتی تھی جو اس نے اپنی کتاب "فن شاعری" میں پیش کیے ہیں ۔ زیادہ سے زیادہ ایسی تنقید کا کام یہ ہوتا تھا کہ وہ اچھی تحریر کے دائمی معیار کو برقرار رکھے اور اس کی تصدیق و حمایت کرے ۔ ان کا یہ انداز تنقید دراصل ادراک کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا تھا ۔ عام طور پر فرانسیسی تنقید زیادہ خشک، بے جان اور نظریاتی تھی ۔ جیسا کہ ہمیں (LA HARPE) میں نظر آتی ہے ۔ عام طور پر انگریزی تحریر خوش مذاقی سے زیادہ قریب تھی جیسی کہ ہمیں جونسن کی "حیات الشعراء" میں نظر آتی ہے ۔ حالانکہ دلچسپ نظریے جو عام طور پر مخصوص ادبی اصناف سخن مثلاً ڈرامہ وغیرہ کے متعلق ہوتے تھے، ہمیں سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں تھامس رائمر اور ڈینس جیسے مصنفین کے ہاں نظر آتے ہیں ۔

یہاں سترھویں اور اٹھارویں صدی کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے جو اسے نہ صرف دیرپا قدر عطا کرتی ہے بلکہ ساتھ ساتھ جدید تنقید سے ممیز بھی کرتی ہے ۔ ہم قدیم تنقید کو خشک اور روایتی چیز سمجھتے ہیں اور جو اپنی اسی خصوصیت کی وجہ سے اسے ایک ایسی کلاسیکل شکل عطا کرتی ہے کہ اس میں کوئی بھی زندہ ادب ٹھیک طور پر نہیں سما سکتا، لیکن اس کی موافقت میں

یہ بات بھی ہمیں یاد رکھنی چاہیے کہ یہ تنقید ادب کو صرف ادب کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور کسی دوسری حیثیت سے تسلیم نہیں کرتی۔ ادب فلسفہ اور نفسیات سے علیحدہ ایک چیز تھا اور اس کا مقصد، فارغ البالی اور اعلیٰ نسل کے لوگوں کے لیے فرصت کے اوقات میں لطیف قسم کی مسرت بہم پہونچانا تھا۔ اگر قدیم نقاد اس بات کو قبول نہ کرتے کہ ادب بنیادی طور پر مسرت کے حصول کا ذریعہ ہے تو وہ ہرگز ہرگز ان اصولوں کو وضع کرنے کی طرف کہ مسرت بہم پہونچانے کے لیے کیا کیا ضروری ہے، اس تعدی اور انہماک سے کبھی متوجہ نہ ہوتے۔ یہ ایک بہت ہی عام قسم کی بات معلوم ہوتی ہے لیکن اگر آپ ان دو صدیوں کی تنقید کا انیسویں صدی کی تنقید سے مقابلہ کریں تو آپ محسوس کریں گے کہ انیسویں صدی کی تنقید نے اس سیدھی سادی صداقت کو کلیتہً تسلیم نہیں کیا۔ اس دور میں ادب علم یا صداقت حاصل کرنے کا ذریعہ بننے کے بجائے اکثر نقادوں کا محتاج نظر آتا ہے۔ اگر نقاد زیادہ فلسفیانہ یا مذہبی رجحان کی طرف مائل ہے۔ تو وہ زیر مطالعہ مصنف کے ہاں فلسفیانہ اظہار یا مذہبی شعور کی تلاش کرتا نظر آتا ہے اگر وہ زیادہ حقیقت پسندانہ رجحان رکھتا ہے تو وہ ادب کو نفسیاتی حقائق کے مواد کی روشنی میں دیکھتا نظر آئے گا یا پھر وہ ادب کو سماجی تاریخ کی تشریح کرنے والی دستاویز کی حیثیت سے دیکھے گا۔ حتیٰ کہ والٹر پیٹر اور اس کے شاگردوں کے ہاں فن برائے فن کی اصطلاح اس سے بالکل مختلف معنی میں استعمال ہوتی ہے جن معنی میں دراصل یہ اصطلاح اٹھارویں صدی کے اواخر میں استعمال کی جاتی تھی۔ اگر آپ پیٹر کی کتاب مطالعہ نشاۃ

الثانیہ' کے مشہور آخری حصہ کا بہ نظر غائر مطالعہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ فن برائے فن 'کے معنی' اس سے زیادہ اور کچھ نہیں ہیں کہ فن ہر چیز کا بدل ہے اور ان جذبات اور تاثرات کو پیش کرتا ہے جن کا تعلق فن کی بہ نسبت زندگی سے ہے۔

ان دو رویوں — فن برائے فن اور اٹھارویں صدی کے مزاج — میں واضح طور پر امتیاز کرنے کے لیے تخیل کی زبردست پرواز کی ضرورت پڑتی ہے اول الذکر نظریہ اوائل دور کے لیے اس لیے ناقابل فہم ہوتا کیونکہ دور اوائل میں فن اور ادب، مذہب یا فلسفہ' اخلاق یا سیاست، جنگ وجدل یا عشق ومحبت کے بدل نہیں تھے بلکہ وہ زندگی کی مخصوص اور محدود آرائش کا ذریعہ تھے۔ ان دونوں رویوں میں نفع کا پہلو بھی ہے اور نقصان کا بھی۔ یہ ضرور ہے کہ شاید ہم نے کبھی کبھار گہری بصیرت بھی حاصل کی ہے لیکن اس کے باوجود میں یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ آیا ہم اپنے اسلاف کی بہ نسبت ادب سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس سیدھی سادی حقیقت کو یاد دلانے کے لیے کہ ادب بنیادی طور پر ادب ہوتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ لطیف ذہنی مسرت بہم پہنچانے کا ایک ذریعہ ہے، ہمیں بار بار سترھویں اور اٹھارویں صدی کی تنقیدی تحریروں کی طرف رجوع کرنا چاہیئے۔

اب ہم فوراً یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ کس طرح انسان تنقید کی اس سادہ اور تسلی بخش بندش کو ترک کرنے کی طرف مائل ہوا، یہ تبدیلی اتفاقی طور پر ایک وسیع تر تبدیلی کا موجب بنتی ہے جسے تاریخی رویہ کی ترقی یا نشوونما کا نام دیا جا سکتا

ہے۔ لیکن یہ تبدیلی (جس پر میں آگے چل کر بحث کروں گا) جہاں تک ادبی تنقید کا تعلق
ہے متلون مزاجی اور اپج کے جذبہ سے شروع ہوتی ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ
ایک ایسی کتاب سے شروع ہوتی ہے جس کا لکھنے والا اپنے وقت کا بہت عقلمند
اور بہت بے وقوف آدمی تھا اور شاید حد درجہ غیر معمولی بھی۔ ایک ایسی تنقیدی
کتاب سے شروع ہوتی ہے جو بذات خود حد درجہ دانشمندانہ بھی ہے اور احمقانہ بھی۔ جو
خوب اکسانے والی بھی ہے اور اکتا دینے والی بھی۔ میرا مطلب بایوگرافیا لٹریریا سے
ہے۔ اگر آپ دیکھیں تو اس میں ہمیں "تنقیدی تجربہ" کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں صرف
اپنے موضوع پر بات کرنے کی قوت و صلاحیت کے علاوہ ہر چیز مل جاتی ہے۔
—— وہ صلاحیت جس سے واضح طور پر کالرج کی بے ہنگم زندگی خالی تھی۔ کالرج
اپنے زمانے کا بہت بڑا عالم تھا اور اس زمانہ کا بھی کوئی آدمی سوائے گوئٹے
کے اتنی وسیع دلچسپیوں کا حامل نہیں تھا۔ پہلی چیز جو اس کتاب میں ہمیں متاثر کرتی
ہے وہ، کالرج کے غیر معمولی، (منتشر طوالت کے علاوہ) علم وہ نادر تنوع ہے
جسے وہ ادبی تنقید میں رسا بسا دیتا ہے۔ اس کے علم کا بڑا حصہ، جیسا کہ ہمیں
دوسرے جرمن رومانوی فلسفیوں کے ہاں نظر آتا ہے خصوصاً آج کچھ زیادہ مفید
معلوم نہیں ہوتا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ اس زمانے میں اہم اور گراں قدر تھا
اس کتاب میں کئی قسم کی تنقیدوں کے نمونے ملتے ہیں۔ اس کا محرک یقیناً
ورڈز ورتھ کی نئی شاعری کا تحفظ تھا یا جب ہمارے اپنے زمانے کے اخباروں

کی زبان میں "جدیدیت" کا تحفظ کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح یہ کتاب ایک دستکار کے فنی اشارات کی قسم سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن جب کالرج کسی چیز پر لکھتا تھا تو پھر وہ ہر طرف نکل جاتا تھا۔ اس کا کوئی تاریخی نقطۂ نظر نہیں تھا بلکہ اپنے ادبی و علمی تبحر کی وسعت و قابلیت کے باعث وہ مختلف زبانوں اور ان کی شاعری سے تقابلات کرتا چلا جاتا تھا اور اس طرح اس نے تاریخی طریقے کے حدود سے مفید کاموں کی طرف قدم بڑھایا۔ لیکن ایک چیز جسے کالرج نے ادبی تنقید کے لیے رائج کیا وہ یہ ہے کہ اس نے ادبی تنقید کا رشتہ فلسفہ کی اس شاخ سے جوڑ دیا جو بعد میں جمالیات کے نام سے پروان چڑھی اور جرمن ادیبوں کے اتباع میں جس کا اس نے مطالعہ کیا تھا، ادبی تنقید کو عام فنون لطیفہ کے نظریاتی مطالعہ کے ایک شعبہ کی حیثیت دے دی۔ یہ ضرور ہے کہ تصوّر (　　　) اور تخیل کا لطیف امتیاز جو اس نے قائم کیا مستقل اقدار کا حامل نہیں کہا جا سکتا کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ رشتے ناطے بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود یہ امتیاز اب بھی ان سب کے لیے، جو شعری تخیل کی نوعیت پر غور کرتے ہیں، ایک ضروری متن کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ادبی تنقید کو فلسفہ کے ایک جزو یا شاخ کے طور پر پیش کرتا ہے یا پھر اعتدال پسندی کے ساتھ اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ اس نے ایک ادبی نقاد کے لیے یہ لازم قرار دیا کہ وہ عام فلسفہ اور مابعد الطبیعات سے بخوبی واقف ہو۔ بایوگرافیا لٹریریا، ۱۸۱۷ء میں شائع ہوئی

سینت بیو کی سرگرمیاں ۱۸۲۶ء کے لگ بھگ شروع ہوئیں۔ کالرج اور سینت بیو میں بہت کم قدر مشترک پائی جاتی ہے۔ ان دونوں میں یہ قدر مشترک اتنی ہی معمولی ہے جتنی اُن دو آدمیوں میں ہو سکتی ہے جو عظیم نقاد بھی ہوں۔ سینت بیو صرف اپنے ونئے پن، یا تجربہ باقی، ہونے کی وجہ سے عظیم نقاد نہیں کہا جا سکتا اس میں فرانسیسی خوش مذاقی اور ذہانت بہت زیادہ تھی جس کی وجہ سے اس نے ہر دور کے عظیم فرانسیسی ادیبوں کے آدرشوں میں اپنی جگہ بنائی۔ اس میں اٹھارویں صدی کا مزاج رسا لبا ہوا تھا اور ایک حد تک سترھویں صدی کا بھی۔ ہم عصر ادیبوں کی ادبی توصیف میں اس کے ہاں بہت سے نقائص نظر آتے ہیں لیکن اس میں تخیل کی وہ لابدی تنقیدی خصوصیت موجود تھی جس نے اس میں ادب کو بحیثیت مجموعی اپنی گرفت میں لینے کی اہلیت پیدا کر دی تھی۔ جہاں کہیں وہ سابق فرانسیسی نقادوں سے اختلاف کرتا ہے وہاں دراصل وہ ادب کا اپنا نظریہ پیش کرتا ہے۔ وہ ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسے صرف تحریروں کا ایک مجموعہ تصور نہیں کرتا۔ بلکہ تاریخ کی تبدیلی کا ایک عمل اور مطالعہ تاریخ کا ایک جزو سمجھتا ہے۔ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ ادبی اقدار ادبی ادوار سے مربوط ہوتی ہیں اور یہ کہ ایک دور کا ادب بنیادی طور پر زمانے کی ایک علامت اور اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ اور یہ ساری باتیں ہمارے لیے اس قدر فطری ہیں کہ ہم آسانی کے ساتھ انھیں اپنے دماغ سے خارج بھی نہیں کر سکتے۔ ہم بمشکل یہ تصور کر سکتے ہیں کہ

اگر ایسا نہ ہوتا تو خود آگاہی کی یہ نوعیت، جو اب ہمیں ادب میں نظر آتی ہے، اس عمل کے بغیر کبھی پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ معاصر ادب میں یہ بحث قدم قدم پر نظر آتی ہے کہ آیا یہ کتاب یا ناول یا نظم ہماری ذہنیت اور ہمارے دور کی شخصیت کا اظہار کرتی ہے؟ اور اگر کرتی ہے تو کس حد تک؟ ہمارے نقاد اس بات میں تو دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں کہ اسلاف یہ ہم کس دور یا کن لوگوں سے مشابہ ہیں لیکن اس بات میں بہت کم لوگ دلچسپی لیتے ہیں کہ آخر اس کتاب یا ناول یا نظم کا ایک فن پارہ کی حیثیت سے بذات خود کیا درجہ ہے۔ بہر حال یہ جو کچھ بھی ہے ایک انتہا پسندی ہے اور ایک ایسے رجحان کی انتہا ہے جو آج سے سو سال قبل شروع ہوا تھا۔ کالرج کی طرح سینٹ بیو بھی، مابعد الطبیعات کا پیرو کار نہیں تھا۔ وہ حقیقتاً زیادہ جدید اور طبعاً زیادہ تشکیک پسند تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ تنقید میں پہلے قابل توجہ مؤرخ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غیر متعلق نہیں ہے کہ اس نے اپنی زندگی کا آغاز طب کے مطالعہ سے شروع کیا۔ وہ نہ صرف ایک مؤرخ ہے بلکہ تنقید میں وہ ایک ماہر حیاتیات بھی نظر آتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہوگی اگر کچھ حالیہ اچھی ادبی تنقیدوں کا جائزہ لیا جائے اور علم و ادب کے ایسے کچھ مفروضات اور نظریات واضح کیے جائیں جو ہمیں دو سو سال پہلے کی تنقیدوں میں نظر نہیں آتے۔ ہربرٹ ریڈ کی مختصر سی کتاب "فیز یز آف انگلش پوئٹری" اس سلسلہ میں ہمارے مقصد کے

لیے کافی ہے۔ اس کتاب کے دوسرے صفحے پر مصنف لکھتا ہے کہ "اس کی یہ کتاب شاعری کے ارتقا کے بارے میں ایک تحقیق کی حیثیت رکھتی ہے۔" انگریزی شاعری کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ "یہ ایک زندہ اور نشوونما پانے والے جسم کا درجہ رکھتی ہے۔" یہ چند الفاظ جن کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ سائنٹفک اور تاریخی تصورات کی عام تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تنقیدی آلۂ کار بھی بدل چکا ہے۔ جب ایک ادبی نقاد اپنے قارئین کو "ارتقا" یا "نشوونما پانے والے جسم" کی اصطلاحوں کے ذریعے اپنا مفہوم سمجھانے کی کوشش کرتا ہے تو اس کے ذہن میں یقیناً یہ بات ہوتی ہے کہ اس کے قارئین اس بات کو آسانی سے سمجھ لیں گے۔ اس نے چند مبہم لیکن عالمگیر حیاتیاتی خیالات کو قبول کر لیا ہے۔ ذرا آگے چل کر وہ یہ لکھتا ہے کہ شاعری کے اس مطالعے کی ابتدا "علم انسانیات" سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے قبل کہ یہ اصطلاحیں عام و مروج ہوں بہت سے لوگوں کو اس سلسلے میں کام کرنا پڑتا ہے تب کہیں جا کر ادب کا نقاد انھیں استعمال کرنے کی ہمت کر سکتا ہے۔ بیستین، ٹائلر، مین ہارٹ، درخیم، لیوی برہل، فریزر، مس ہیرین کس اور ایسے بہت سے دوسرے ادیبوں نے یہ خدمات انجام دی ہیں اور نہ صرف یہ بلکہ اس سلسلے میں اور بہت سے ادیبوں نے بھی خالص ادبی تحقیقات کا کام انجام دیا تب کہیں جا کر یہ بات ہوئی کہ کوئی شخص شاعری کے ارتقا

کے بارے میں اس طرح سے بات کر سکے۔ ہربرٹ ریڈ بیلیڈ شاعری کے ماخذ
کے مطالعے سے اپنی کتاب شروع کرتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ انیسویں اور
بیسویں صدی میں جو کچھ کام اس سلسلہ میں ہوا ہے اس کے بغیر یہ مطالعہ ممکن نہیں
تھا۔ مثال کے طور پر ہارورڈ یونیورسٹی کے پروفیسر چائلڈ، ہیو۔ فورڈ یونیورسٹی
کے پروفیسر گومیر، ساربون یونیورسٹی کے پروفیسر گیبن پیرس اور لندن یونیورسٹی
کے ڈبلو۔ پی۔ کر نے جو کام کیا ہے اس کے بغیر ہربرٹ ریڈ انگریزی شاعری کا اس
طور پر جائزہ نہیں لے سکتا تھا۔ بیلیڈ شاعری کے ان مطالعوں اور ادب کے ان معلوم
ادوار نے ارتقا اور حرکت کا ایک ایسا شعور پیدا کر دیا ہے کہ ہم ہر دور کی
شاعری کو اس دور کی تہذیب کے تعلق سے سمجھنے کے اہل ہو گئے ہیں اور ساتھ
ساتھ ہم میں ادبی اقدار کو تھوڑا بہت بنانے سنوارنے کا ایک زبردست شعور
بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ڈبلو۔ پی۔ کر شاید واحد آدمی ہے جو یوروپین شاعری کی ساری
تاریخ سے، اپنے دور کے ہر آدمی سے زیادہ بہتر طور پر واقف تھا اور جس
نے یہ کہا تھا کہ ادب میں زمانہ جاہلیت کبھی نہیں رہا ہے۔ دوسرے پیراگراف
میں جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے، ریڈ کا خیال ہے کہ شاعری کے ماخذ کے نظریے
کی تلاش میں ہم انسان کی قوت گویائی کے ماخذوں تک جا پہونچتے ہیں۔ اتنی
سیدھی سادی سی بات کے کہنے کے لیے ہمیں سائنس دانوں کے ایک دوسرے
گروہ کی خدمات کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ میرا مطلب ماہر انسانیات سے

ہے۔ جدید نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تھوڑا بہت اس علم سے بھی واقف ہو مثال کے طور پر جلیبیرسن جیسے معاصر ماہر لسانیات سے اس کی واقفیت ضروری ہے۔
ادبی نقاد کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ علم کی دوسری شاخوں یا کم از کم سائنس کی کچھ شاخوں سے کچھ نہ کچھ ضرور ہی واقف ہو اور خاص طور پر عمرانیات اور بالخصوص علم تجزیاتی نفسیات سے۔ یہ تمام مطالعے جن کا میں نے ذکر کیا ہے یا ان کے علاوہ کچھ اور مطالعے ایسے ہیں، جو تنقید کے کچھ مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں اور اس کے حدود کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ برخلاف اس کے ایک طرف تو ادبی نقاد ان مروجہ تصورات کے ذریعہ پہچانا جاتا ہے جن میں وہ تعلیم یافتہ اور نیم تعلیم یافتہ لوگوں کے ساتھ شریک ہے مثلاً ارتقار کا تصور اور اس کے علاوہ وہ ان بہت سے علوم کی واقفیت سے بھی پہچانا جاتا ہے جن کا تھوڑا بہت علم اس کے لیے ضروری ہے اس کے لیے ان سب باتوں سے واقف رہنا اس لیے ضروری نہیں ہے کہ وہ اس سلسلے میں کوئی خدمت انجام دے۔ بیکلے بلکہ صرف اس لیے تاکہ وہ ان سے فائدہ اٹھا سکے اور اپنے استعمال میں لا سکے۔ پھر کچھ اس لیے بھی ان علوم سے اس کی واقفیت ضروری ہے تاکہ وہ اس بات سے بے خبر نہ رہے کہ اس کے حدود کیا ہیں۔ اسے کہاں رکنا ہے اور کہاں تک ان علوم کے ساتھ ساتھ چلنا ہے۔ ہمیں معلومات عامّہ کی ضرورت اس لیے پڑتی ہے تاکہ ہم اپنی مخصوص جہالت کے حدود کو دیکھ سکیں اور ان کا تعین کر سکیں۔

یہ ضرور ہے کہ سینٹ بیوو کے پاس وہ ہتھیار نہیں تھے جن کی ہم اپنے
معاصرین سے توقع رکھتے ہیں لیکن اس کے پاس، بڑی حد تک، وہ طریقۂ کار اور وہ
مخصوص ذہنی کیفیت موجود تھی جو ہم کے یہاں تاریخ کے اسٹیج پر ظاہر ہوتی ہے
رفتارِ زمان کی آگاہی نے ادب اور دوسری چیزوں کے درمیان امتیاز کو بالکل
مبہم کر دیا ہے۔ اگر آپ شروع کے نقادوں کی تحریروں کو دیکھیں (مثلاً ڈرائیڈن
ہی کو لے لیجئے) تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ ان کے ہاں ادب کے مسائل بالکل
سیدھے سادے ہیں۔ ڈرائیڈن اور اس کے معاصرین کے سامنے یونانی اور لاطینی ادب
العالیہ تھا مُسلّم ضابطوں کا ایک مرتب نظام۔ پھر ان کے اپنے ہم عصر تھے یعنی
شیکسپیئر اور اس کے بعد کا ادب، مال ہارب اور اس کے بعد کا فرانسیسی ادب۔ انھوں
نے اس بحث پر خاصا وقت صرف کیا کہ آیا جدید لوگوں کے پاس (اس نام سے وہ
خود کو موسوم کرتے تھے) کچھ ایسی ادبی صفات بھی ہیں جن کی بنا پر انھیں قدما پر فوقیت
حاصل ہے۔ قدیم ادب العالیہ کے بارے میں بھی ان کا رویہ پیچیدہ نہیں تھا اور نہ
وہ اکاس مبلی، سانپ یا حکومت ایتھنز کے مالیہ کے بارے میں پریشان ہوتے تھے
پھر یہ بھی تھا کہ قدما شیکسپیئر اور مال ہارب کے درمیان کوئی ایسی بات کبھی نہیں تھی
جس پر کچھ غور و خوض کیا جا سکے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ ہم سے کہیں زیادہ اپنی ذات
پر اعتماد رکھتے تھے اور مستقبل کے بارے میں بھی ہماری طرح پریشان نہیں ہوتے
تھے۔ مجھے تو اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مستقبل کے بارے میں ہماری ساری تشویش

(جس سے مسٹر شا اور ویلز لطف اندوز ہوتے رہتے ہیں) ایک گہری قنوطیت کی علامت ہے۔ ایسے میں ہمیں مشکل سے اتنا وقت ملتا ہے کہ ہم اس بات پر بھی غور کریں کہ اب کیا لکھا جا رہا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہم آئندہ پچاس سال بعد لکھے جانے والے ادب کی ماہیت پر ضرور تشویش کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہربرٹ ریڈ بھی جدید شاعری والے باب میں مستقبل کی شاعری کے بارے میں زیادہ پریشانی کا اظہار کرتے ہیں اور اس بات پر غور نہیں کرتے کہ لمحۂ موجودہ میں شاعری کیا ہے اور اب کس طرف جا رہی ہے۔ سینٹ بیو نے سات جلدوں میں سترھویں صدی کی اس اہم فرانسیسی مذہبی تحریک کی تاریخ قلم بند کی جو "پورٹ رئیل" کے نام سے مشہور ہے اور جس کا سب سے بڑا اور مشہور نمائندہ پاسکل ہے۔ اس موضوع پر یہ کتاب شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن اس امر کے باوجود یہ کسی فیصلہ کن نتیجہ پر نہیں پہنچتی اور ان الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے ــــ "وہ جو اپنے مقصد کو دل سے جاننے کا خواہاں تھا جس کی آرزو اس کے حصول میں مصروف تھی جس کی نخوت اس کی تصویر اتارنے پر آمادہ تھی۔ آج وہ خود کو کس قدر کمزور اور اپنے مقصد کو کس قدر ہلکا محسوس کر رہا ہے جب اس نے اسے مکمل کر لیا ہے اور اس کا نتیجہ حاصل کر لیا ہے ــ آج وہ ان بلندیوں کو ڈوبتے ہوئے دیکھ رہا ہے اور خود اس پر اکتاہٹ اور افسردگی غالب آ رہی ہے اور وہ سوچ رہا ہے کہ وہ خود بھی ان لاتعداد فریبوں میں سے ایک فریب ہے ــ سُبک رفتار اور

تیز رو ہے یہ وجوہ جو میں نے بیان کیے ہیں انہی کے پیش نظر سینٹ بیو ایک جدید نقاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ زندگی، سماج، تہذیب اور ان تمام مسائل کے بارے میں (جو مطالعۂ تاریخ سے اس کے ذہن میں پیدا ہوتے تھے) ایک متجسس طبیعت رکھتا تھا۔ اس نے ان سب چیزوں کا مطالعہ ادب کے ذریعہ کیا کیونکہ ادب ہی اس کی ساری دلچسپیوں کا مرکز تھا۔ تحقیق مسائل کے سلسلہ میں ادب کی سرحدوں سے بہت دور نکل جانے کے باوجود، اس نے اپنے ادبی شعور کا دامن کبھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ وہ ان معنی میں بھی جدید نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے کہ اس نے ادب کے ان وسیع اور نازک تر مسائل پر غور کیا جو ہمارے اپنے دور میں، ادب کے مخصوص مسائل کے مقابلہ میں، پس پشت جا پڑے ہیں۔ جیسے علم کیمیا کیمسٹری میں ضم ہو گیا ہے اس طرح ادب کی تنقید اب تک کسی دوسری چیز میں ضم نہیں ہوئی ہے لیکن اس کے باوجود معاملہ کی نوعیت ابھی تک ویسی ہی ہے۔ حالانکہ پیچیدگیاں لامحدود ہیں اور نقاد کا کام سخت اور دشوار ہے اب ان جدید نقادوں کے درمیان، جو ادب کو کسی مخصوص فلسفے یا دینیات کا بدل بنانا چاہتے ہیں اور اس طرح ذرا بدلی ہوئی شکل میں فن برائے فن کے نظریے کی تبلیغ کرتے ہیں اور ان نقادوں کے درمیان امتیاز کرنے کی ضرورت ہے جو ادب کے اس فرق کو واضح طور پر برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ایک کا مطالعہ دوسرے کے مطالعہ کی ترغیب

ضرور دیتا ہے یہ سمجھتے ہیں کہ واضح ادبی معیاروں میں واضح اخلاقی معیار از خود مضمر ہوتے ہیں۔ اچھے ادب اور ساتھ ساتھ اچھی زندگی میں بنیادی اصولوں کی تلاش جستجو ہمارے زمانے کی تنقید کے دلچسپ ترین تجربوں میں سے ایک ہے۔

ان کوششوں میں اب تک سب سے زیادہ اہم کوشش وہ ہے جسے انسانیت پرستی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور جو خاص طور پر ہارورڈ کے پروفیسر بیبٹ کی مرہون منت ہے۔ مسٹر بیبٹ، جو ہمارے زمانے کے جید عالم ہیں، ایک طرح سے سینٹ بیوو کے شاگرد ہیں۔ ہم میں سے کوئی بھی ایسا نہیں ہے جو ادبی تنقید ساری تاریخ کو اور ساتھ ساتھ اور بہت سی دوسری چیزوں کو اس قدر گہرائی کے ساتھ جانتا اور سمجھتا ہو۔ ان کی اپنی تحریروں میں ادب کی تنقید جدید سماج کے ہر پہلو پر تنقید کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ بیبٹ کلاسیکل تعلیم اور کلاسیکل مذاق کے عالم ہیں اور اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ جدید ادب کی کمزوری دراصل جدید تہذیب کی کمزوری کی علامت ہے۔ بیبٹ نے بے پناہ صبر و تحمل کے ساتھ ان کمزوریوں کا تجزیہ کیا ہے اور ان نتائج کو اپنی دو تازہ کتابوں میں بڑی چابک دستی کے ساتھ پیش کیا ہے — روسو اور رومانیت، اٹھارویں صدی کی ابتدا سے لے کر اب تک کے مذاق اور نظریے کے انحطاط کا جائزہ ہے۔ ان میں سے زیادہ اہم کتاب "ڈیموکریسی اور لیڈرشپ" ہے۔ اخلاق پرست اور اینگلو سیکسن کی حیثیت وہ سینٹ بیوو کی بہ نسبت میتھیو آرنلڈ سے زیادہ قریب

ہے فرانس کے انسانیت پرستوں کا میلان طبع یہ ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دیتے ہیں لیکن علاج کے لیے نسخہ تجویز نہیں کرتے۔ مثال کے لیے ایم۔ جیولین بنیدا کی وہ دو کتابیں ملاحظہ فرمایئے جو انھوں نے ادبی اور سماجی موضوعات پر قلم بند کی ہیں۔ میرا مطلب (BEL PHEGOR) اور (A' TRAHISON DECLERES) سے ہے۔ لیکن اینگلو سیکسن کے لیے یہ بات ناقابل برداشت ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دے لیکن علاج کے لیے نسخہ تجویز نہ کرے آرنلڈ اور سینٹ بیوو کی طرح بیبٹ کا بھی یہی خیال ہے کہ مذہبی نظریہ کے زوال نے سارے سماج پر ضرب کاری لگائی ہے لیکن اس کا علاج یہ نہیں ہے کہ مذہبی نظریہ کی طرف پھر سے رجعت کی جائے۔ سینٹ بیوو کے برخلاف لیکن آرنلڈ کا ہم خیال ہو کر وہ ایک اور تجویز پیش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مثبت اخلاقیات کا ایک ایسا نظریہ تشکیل کیا جائے جس کی بنیاد انسانی تجربے، انسانی ضروریات اور اصل حقوق پر قائم ہو اور جس میں الہام، معجزات، مافوق الفطرت اقتدار اعلیٰ کا کوئی تصور شامل نہ ہو۔

اس مختصر سے جائزہ میں نہ تو مسٹر بیبٹ کے مثبت خیالات پر بحث کرنے کا موقع ہے اور نہ اس کی گنجائش ہے کہ میں یہ بتاؤں کہ مجھے اُن کے نظریات سے کہاں کہاں اتفاق اور کہاں کہاں اختلاف ہے۔ میں تو یہاں اس اہم ترین تحریک کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو ابتداء ہی سے ادبی تنقید

میں بنیادی طور پر ایک تحریک کی حیثیت رکھتی ہے اور جس کا خاص طور پر اب زیادہ چرچا ہوگا۔ یہ تحریک اس لیے بھی اہم ہے کہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جدید ادبی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے حدود سے باہر جا کر بھی (جنھیں آپ بادی النظر میں اس کے حدود سمجھتے ہیں) تجربہ کرے۔ اور اس بات کا ثبوت یہ ہے کہ آج کل کوئی بھی ادبی مسئلہ ایسا نہیں ہے جو ہمیں مجبور کر کے دوسرے وسیع تر مسائل کی طرف نہ لے جاتا ہو۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید کی یہ ایک کمزوری بھی ہے یا پھر آپ اسے خطرے کا نام دے سکتے ہیں کہ جب وہ عام مسائل اور ادبی مسائل کو ناگزیر طور پر ایک دوسرے میں خلط ملط کر دیتی ہے اسی لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں تاکہ آپ کہیں اسے بہت زیادہ اہمیت نہ دینے لگیں۔ وہ خطرہ یہ ہے کہ جب نقاد ان اہم اخلاقی مسائل پر، جو خود ادبی تنقید سے پیدا ہوتے ہیں، قابو پالیتا ہے تو ہوسکتا ہے کہ وہ اپنا بے تعلقی کھو بیٹھے اور اپنے ادراک و حساس کو اس میں جذب کر دے، اپنے دماغ کا غلام بن کر رہ جائے، معاصر ادب کے بارے میں بے تحمل ہو جائے اور اسے جدید سماجی بیماریوں میں سے کسی ایک کے ساتھ وابستہ کرنے لگے اور پھر اصلاح اخلاق کا مطالبہ شروع کر دے۔ حالانکہ اس کا اصلی کام یہ ہے کہ وہ جوہر قابل اور اس کے کارناموں کی تعریف و توصیف کرے۔ باقی کام تو سب بعد کے ہیں۔ جب وہ "کلاسیکیت" کی تعریف اور "رومانیت" کی مذمت

کرنے لگے تو ہمیں کچھ یوں محسوس ہوگا کہ ہمیں بھی سوفکلس اور راسین کے انداز میں لکھنا چاہیئے اور ساتھ ہی یہ خیال بھی پیدا ہوگا کہ ہر وہ چیز جو معاصر ادب سے تعلق رکھتی ہے، جواب لکھی جا رہی ہے رومانوی ہے اور اس وجہ سے ناقابل توجہ ہے۔ ایسے میں وہ ہمیں شبہ میں ڈال دے گا کہ اگر صحیح معنی میں عظیم اور تخیلی کلاسیک آج لکھی جائے تو اسے کوئی بھی پسند نہیں کرے گا۔ رومانوی چیزوں کو پسند کرنے والے رومانوی لوگ البتہ ہمیشہ موجود رہیں گے۔ لیکن یہ حیرت کی بات ہے کہ خود کلاسیکل ادیبوں کو یقین کے ساتھ یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ کلاسیک ہے۔ اس کے باوجود ہمیں یہ زیب نہیں دیتا کہ ہم ان خصوصیات کی بنا پر انسانیت پرستوں کے نظریوں کو رد کر دیں۔ ان کا کام تو صرف اتنا ہے کہ وہ ہماری راہ نمائی کریں تاکہ ہم اپنی ذات پر ان کا اطلاق کر سکیں۔

رامون فرنانڈیز ایک نوجوان نقاد ہے جس نے "انسانیت پرستی" کو اپنے منصوبے یا طریقۂ کار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ حالانکہ اس کی انسانیت پرستی، کو اپنے منصوبے یا طریقۂ کار کے طور پر وجود میں آئی ہے، اس انسانیت پرستی سے مختلف ہے جو امریکہ میں رواج پذیر ہوئی ہے۔ فرنانڈیز اور امریکہ کی انسانیت پرستی میں ایک بات تو یہ مشترک ہے کہ اس کی بھی نشو و نما ادبی تنقید کے ذریعہ ہوئی ہے اور دوسرے یہ کہ یہ بھی مثبت اخلاقیات تک پہنچنے کی ایک کوشش ہے جس میں الہامی مذہب اور مافوق الفطرت اقتدار اعلیٰ کو رد کیا گیا ہے۔ اس کے مضامین کا پہلا

مجموعہ "پیغامات" کے نام سے انگریزی میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ یہ مجموعہ میرے خیال میں "اپنی کامیابی کے لحاظ سے اتنا اہم نہیں ہے جتنا اپنی اس نئی کوشش کی وجہ سے اہم ہے کیونکہ مصنف کے اسلوب میں بہت ساری گتھیاں نظر آتی ہیں اور جو فلسفہ ونفسیات کی اصطلاحات کی وجہ سے اور گراں بار ہو گیا ہے فرنانڈیز نہ تو قاموسی ہے اور ماضی سے بھی اس کا تعلق بس واجبی واجبی سا ہے لیکن اس کی نظر اپنے معاصرین اور انیسویں صدی کے ادب پر بہت گہری ہے اس کے علاوہ وہ ادبی تاریخ کے عام رجحانات سے زیادہ مخصوص افراد مثلاً مونٹینگ وغیرہ کے مطالعہ میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے۔ امریکی انسانیت پرستوں کی طرح وہ بھی "کلاسیکیت اور رومانویت" پر غور وفکر کرتا نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے ہاں اس بحث میں لچک کا احساس زیادہ ہوتا ہے اور وہ اس بات کی تلاش میں رہتا ہے کہ وہ کلاسیک کے ان بنیادی اجزا میں امتیاز قائم کرے جو کسی مخصوص دور میں ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ اجزا اسے جارج ایلیٹ کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اس کا نظریہ کچھ اس قسم کا ہے کہ جسے میں خود بھی پورے طور پر نہیں سمجھ سکا ہوں اور جو اب تک نہ تو پورے طور پر پیش ہو سکا ہے اور نہ پورے طور پر اس کی نشوونما ہو سکی ہے۔ وہ بھی امریکی انسانیت پرستوں کی طرح نہایت وضاحت کے ساتھ اپنے اس نئے تجربے کو پیش کرتا ہے کہ کس طرح ادبی مسائل کو اخلاقی مسائل کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ اس طریقہ عمل کو ادب میں اور خاص طور پر

عظیم ناول نگاروں کے ہاں اور خصوصیت کے ساتھ جارج ایلیٹ اور جارج میرڈتھ کے ہاں تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ انگریزی ادب کا بہت اچھا طالب علم ہے۔ بہر حال فرانسیسی ناول نگار ارسل پر دست پر اس کا مضمون، جو اس تنقیدی مجموعہ میں شامل ہے، اس کے مخصوص طریقۂ کار کے شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ سماجیات کا کم اور انفرادی نفسیات کا زیادہ ماہر ہے۔ ناول نگاروں پر جو اس نے بہت اچھے مضامین لکھے ہیں ان سے یہ نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں کہ اگر ادبی تنقید سے ہم سوائے خالص ادبی شاملات کے سب کچھ خارج کر دیں۔ تو پھر ہمارے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں رہ جاتا بلکہ ہم ادبی توصیف سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ یہ بات قدیم مصنفین کی توصیف کے بارے میں تو ٹھیک ہے ہی لیکن بظاہر اس سے زیادہ جدید مصنفین کی توصیف کے سلسلے میں بھی درست ہے کیونکہ دلچسپیوں کی وسعت کا مسئلہ جو جدید نقادوں کے لیے ضروری خیال کیا جاتا ہے خود تخلیقی ادیبوں کے لیے بھی اتنا ہی اہم اور ضروری ہے۔ مثال کے طور پر ہم جارج ایلیٹ پر کوئی خالص ادبی تنقید نہیں لکھ سکتے اور اگر لکھ بھی سکتے ہیں تو وہ یقیناً غیر جامع تنقید ہو گی کیونکہ جس قدر مصنف کی دلچسپیاں وسیع ہوں گی اسی قدر نقاد کی دلچسپیاں بھی وسیع ہونی چاہئیں۔

میں نے اب تک یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع سے لے کر اب تک یہ رجحان رہا ہے کہ تنقید کے دائرہ کو وسیع سے وسیع تر کیا جائے اور اس

حاملہ میں نقادوں سے زیادہ سے زیادہ مطالبے کیے جائیں تنقید کے ارتقا کی تلاش انسانی خود آگاہی کے ارتقا کے ذریعہ کی جا سکتی ہے لیکن یہ ایک عام فلسفیانہ سوال ہے اور میرے اس مقالے کے موضوع سے خارج ہے۔ نقاد کی وسیع دلچسپیوں کے ساتھ ساتھ ایک اور متوازی رجحان بھی کام کر رہا ہے۔ جیسے جیسے سائنس کی شاخوں میں اضافہ ہو رہا ہے (بالخصوص ایسی سائنس جن کا اثر تنقید پر پڑ رہا ہے) ویسے ویسے یہ سوال رہ رہ کر سامنے آ رہا ہے کہ آیا ایسے میں خود ادبی تنقید کے لیے کوئی جواز باقی رہ جاتا ہے اور کیا ایسے میں ہمیں یہ نہیں کرنا چاہیے کہ ہم اس مضمون کو آہستہ آہستہ ایسی سائنس میں ضم کر دیں جو تنقید کے کچھ پہلوؤں کو اپنے اندر شامل کر سکے۔ بالکل اسی طرح جیسے فلسفہ وقتاً فوقتاً کبھی ریاضی اور طبیعیات اور کبھی حیاتیات اور نفسیات کے حق میں دست بردار ہوتا رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کا جواب بالکل واضح ہے۔ جب تک ادب ادب رہے گا اس وقت تک تنقید کے لیے جگہ باقی رہے گی۔ کیونکہ بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ جب تک شاعری اور قصے کہانیاں اور اسی قسم کی دوسری چیزیں لکھی جاتی رہیں تو ان کا مقصد اولیں وہی رہنا چاہیے جو اب تک رہا ہے یعنی ایک قسم کا احساس مسرت بہم پہنچانا جو ہر دور اور ہر زمانے میں یکساں طور پر موجود رہا ہے خواہ اس مسرت کی ہماری اپنی تاویلات کتنی ہی مشکل اور مختلف کیوں نہ ہوں۔ چنانچہ تنقید کا کام اپنی سرحدوں کو وسیع کرنا ہی نہیں ہے بلکہ اس کا سب سے اہم

کام یہ ہے کہ وہ اپنے مرکز کو واضح کرے۔ مرکز کی توضیح کے ساتھ ساتھ حلقوں کی وسعتوں کو بڑھانے اور پھیلانے کی ضرورت ہے۔ دو سو سال پہلے جب اس بات کو تسلیم کر لیا گیا تھا کہ ادب کیا ہے اور ان لوگوں کو یقین تھا کہ وہ خوب جانتے ہیں کہ ادب کیا ہے اور اس میں اس وقت دوسری چیزوں کی اتنی اہمیت بھی نہیں تھی جتنی اب ہے تو اصطلاحات کو بہت آزادی اور بے پروائی کے ساتھ بغیر کسی معین تعریف کے استعمال کیا جا سکتا تھا۔ اب تنقید میں ایک نئے قسم کے تجربے کی اشد ضرورت ہے جو زیادہ تر مستعملہ اصطلاحوں کے منطقی اور جدلیاتی مطالعہ پر مبنی ہوگا۔ مجھے یہ بے اطمینانی کچھ تو خود اپنی تحریروں میں اصطلاحات کے استعمال کو دیکھ کر اور کچھ انسانیت پرستوں کی تحریروں کو دیکھ کر پیدا ہوئی۔ ادبی تنقید میں ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے رہے ہیں جن کی ہم خود بھی تعریف نہیں کر سکتے اور جب صورت حال یہ ہو تو ظاہر ہے کہ ان کے ذریعہ دوسری چیزوں کو کیسے سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے رہے ہیں جن میں ایسی گہرائی اور ایسی وسعت ہوتی ہے جو پورے طور سے اپنی جگہ پر ٹھیک نہیں بیٹھتیں۔ نظریاتی اعتبار سے اصطلاحات کو اس طور پر استعمال کرنا چاہیے کہ وہ اس جگہ موزوں ہوں۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہو سکتا تو پھر انہیں استعمال کرنے کا کوئی ایسا طریقہ تلاش کیا جائے تاکہ ہم ہر وقت یہ سمجھ سکیں کہ یہ اصطلاح اب کن معنی میں استعمال کی جا رہی ہے۔ میں یہاں ایک بہت ہی معمولی مثال

پیش کروں گا جس سے خود میرا تعلق رہا ہے۔ میرا مطلب مابعدالطبیعاتی شاعری کی اصطلاح سے ہے۔ یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جو شروع سے لے کر آج تک معانی کے اعتبار سے خود ایک تاریخ رکھتی ہے اور جس کے مختلف معانی ومفاہیم کو ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے حالانکہ یہ بھی مسلّمہ امر ہے کہ یہ سب مفاہیم بیک وقت اس اصطلاح میں نہیں سما سکتے۔ ایک طرف تو اس اصطلاح سے سترھویں صدی کے شعرار کا ایک گروہ مراد لیا جاتا ہے۔ دوسری طرف اسے ایک وسیع معنی بھی استعمال کیا جاتا ہے جس میں وہ ساری مخصوص خصوصیات شامل کر لی جاتی ہیں جو مختلف شعرار کے ہاں الگ الگ نظر آتی ہیں، مابعدالطبیاتی شاعری کی تعریف کرنے کا معمولی تنقیدی طریقہ یہ ہوگا کہ پہلے اس اصطلاح کی تجریدی تعریف متعین کی جائے گی اور پھر اس تعریف کے ساتھ زیادہ سے زیادہ شعرار کو وابستہ کر دیا جائے گا۔ اب ان کے علاوہ جو شعرار بچ رہیں گے، جو اس تعریف کے دائرہ میں کسی طرح نہیں آسکتے انھیں یکسر مسترد کر دیا جائے گا۔ یا پھر یہ طریقۂ کار اختیار کیا جائے گا کہ ایسے شعرار کو سامنے رکھ کر جنھیں مابعدالطبیعاتی شاعر سمجھا جاتا رہا ہے، ان خصوصیات کی کھوج لگائی جائے گی جو ان سب میں مشترک نظر آتی ہیں۔ دلچسپ چیز یہ ہے کہ اس سوال کو دو مختلف طریقوں سے حل کرنے سے دو مختلف نتائج حاصل ہوں گے۔ اسی قسم کی تعریف میں ایک وسیع تر مسئلہ "کلاسکیت اور رومانیت" کا ہے۔ ہر وہ شخص جو ان دونوں اصطلاحوں

کے بارے میں لکھتا ہے یہ سمجھتا ہے کہ وہ ان اصطلاحوں کے معانی سے بخوبی واقف ہے۔ لیکن اصل واقعہ یہ ہے کہ ان اصطلاحوں کے معانی ہر شخص کے ذہن میں تھوڑے بہت مختلف ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک لا متناہی سلسلہ اختلاف کے لیے تو مواد ہاتھ آجاتا ہے لیکن نتیجہ کچھ نہیں نکلتا۔ یہ بات کسی طرح بھی اطمینان بخش نہیں ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ایسے مسائل منطق اور ساتھ ساتھ علم اور نفسیات کے نظریات سے وابستہ ہوتے ہیں اور شاید یہی وہ مسائل ہیں جن میں "اصول ادبی تنقید" اور "عملی تنقید" کے مصنف آئی۔ اے۔ رچرڈز سب سے زیادہ دلچسپی اور وابستگی کا اظہار کرتے ہیں۔

ایک واضح دعویٰ تو یہ ہے کہ ہر نسل کو خود تنقید کرنی چاہیے لیکن اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ ادبی تنقید ابھی نہ صرف پورے طور پر استعمال میں آئی ہے بلکہ ابھی تو بمشکل اس نے اپنا کام شروع کیا ہے۔ بر خلاف اس کے میں اس پرانے اور کمزور مقولے کو ماننے میں بھی تامل کرتا ہوں کہ تنقید اور تخلیق کبھی ایک ہی دور میں ایک ساتھ پروان نہیں چڑھ سکتیں۔ یہ ایک ایسا مقولہ ہے جو عہد ماضی کے کچھ ادوار کے سطحی مطالعے سے صورت پذیر ہوا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تخلیق اپنی حفاظت خود کر سکتی ہے لیکن یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تجسس کو دباتی نہیں ہے۔ بہرصورت جس دور میں ہم زندہ ہیں مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے (اس جھوٹے تضاد کے پیش نظر جس کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے) کہ ہمارا دور

"تنقیدی" دور نہیں ہے بلکہ تخلیقی دور ہے۔ ہمارا یہ مروجہ عقیدہ کہ ہمارا یہ دور انحطاط پذیر ہے غلط ہے۔ کوئی دور زوال پسند نہیں ہوتا بلکہ صرف افراد ہوتے ہیں اور ہمارا دور بھی بس اتنا ہی فریب خوردہ ہے جتنے دوسرے دور تھے۔ جدید دور غالباً کچھ معاشی اسباب کی وجہ سے غیر تنقیدی رہا ہے اور نقاد خصوصیت کے ساتھ صرف تبصرہ نگار رہا ہے یعنی عجلت میں مزدوری کمانے والا غیر پیشہ ور۔ میں اس خطرہ سے واقف ہوں کہ جس قسم کی تنقید سے مجھے دلچسپی ہے اس کے عام ہونے کے بعد تنقید حد درجہ ٹیکنیکل اور پیشہ ورانہ، بن جائے گی۔ لیکن مستقبل کی تنقید سے جس بات کی مجھے توقع ہے وہ یہ ہے کہ مختلف اختصاصی، تربیت یافتہ نقادوں کے کاموں میں ہم کاری پیدا ہو جائے اور ساتھ ساتھ ان کے کارناموں کو ایسے لوگ، جو نہ تو اختصاصی ہوں اور نہ پیشہ ور، انتخاب کر کے یک جا کر دیں۔

تنقید کے حدود

اس مقالہ کا موضوع یہ ہے کہ آیا تنقید کے کچھ حدود ہوتے ہیں کہ جہاں سے ایک طرف بڑھ کر ادبی تنقید ادبی نہیں رہتی اور دوسری طرف بڑھ کر تنقید ہی نہیں رہتی۔

۱۹۲۳ء میں ایک مضمون میں نے 'تنقید کے منصب' کے عنوان سے لکھا تھا۔ اس مضمون کے بارے میں میری رائے اچھی ہی ہوگی کیونکہ دس سال بعد بھی میں نے اسے اپنے 'مجموعۂ منتخب مضامین' میں شامل کیا تھا، جہاں یہ اب بھی نظر آتا ہے۔ حال ہی میں اس مضمون کو پڑھ کر میں حیرت میں رہ گیا۔ حیرت مجھے اس بات پر تھی کہ یہ سب ہنگامہ آخر کس لیے تھا۔ حالانکہ میں اپنی جگہ اس بات پر بہت خوش تھا کہ اس میں اپنی رائے کو رد کرنے کی اب بھی کوئی بات نہیں ہے۔ مڈلٹن مری کے ساتھ اندرونی آواز کے جھگڑے کو چھوڑ کر مجھے اب یہ بھی یاد نہیں ہے کہ اس اختلاف کی وجہ کیا تھی۔ میں نے اس وقت بہت سے بیانات بڑے یقین اور گرم جوشی کے ساتھ دیئے تھے۔ مجھے کچھ یاد پڑتا ہے کہ دو ایک مسلّمہ نقاد، جو مجھ سے کہیں زیادہ بزرگ تھے، اپنی تحریروں سے میرے ان تقاضوں کو آسودہ نہیں کرسکے تھے کہ آخر ادبی تنقید کو کیا ہونا چاہیئے۔ اس سارے ہنگامے کے باوجود

مجھے اب کسی کتاب یا مضمون کا نام تک یاد نہیں ہے اور یہ بھی یاد نہیں ہے کہ وہ کون سے نقاد تھے جو تاثراتی تنقید کے نمائندے تھے اور جن کی وجہ سے آج سے تیس سال پہلے مجھ میں غصّہ کی آگ بھڑک اٹھی تھی۔

اس مضمون کا حوالہ دینے کا مقصد صرف یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کراؤں کہ جو کچھ میں نے ۲۳ء میں کہا تھا وہ آج کس حد تک درست ہے۔ رچرڈز کی کتاب "اصول ادبی تنقید" ۲۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ جب سے یہ اثر آفریں کتاب شائع ہوئی ہے ادبی تنقید کہیں سے کہیں پہنچ چکی ہے اور میرا یہ مقالہ جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے، اس سے دو سال پہلے شائع ہوا تھا۔ اب تنقید بہت ترقی کر چکی ہے اور مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر مختلف سمتوں میں پھیل گئی ہے۔ "نئی تنقید" کی اصطلاح کو لوگ بالعموم یہ سوچے سمجھے بغیر کہ وہ کتنے تنوع کو پیش کرتی ہے، استعمال کرتے رہتے ہیں لیکن اس اصطلاح کا رواج میرے خیال میں اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ آج کے بہت سے ممتاز نقاد (خواہ وہ ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف ہی کیوں نہ ہوں) اپنی پچھلی نسل سے قطعی طور پر سب کے سب مختلف ضرور ہیں۔

کئی سال ہوئے میں نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ ہر نسل کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے۔ میں نے کہا تھا کہ "ہر نسل تصورِ فن کے متعلق اپنی پسند اور توصیف کے اپنے معیار مقرر کرتی ہے۔ فن سے

اپنے مطالبات کا خود تقاضا کرتی ہے اور ساتھ ساتھ فن کو برتنے اور استعمال کرنے کے اپنے طریقے ایجاد کرتی ہے۔ جب یہ بات میں نے کہی تھی تو مجھے یقین ہے کہ میرے ذہن میں اس وقت مذاق اور فیشن کی تبدیلیوں کے علاوہ بھی بہت کچھ تھا۔ کم از کم یہ بات تو میرے ذہن میں ضرور تھی کہ ہر نسل ماضی کے شاہکاروں کو مختلف تناظر میں دیکھ کر اپنی سے پچھلی نسل کے مقابلہ میں زیادہ اثرات قبول کر کے اپنے رویے کو متشکل کرتی ہے۔ لیکن مجھے اس پر شبہ ہے کہ آیا اس وقت یہ بات بھی میرے ذہن میں تھی کہ ادبی تنقید کا کوئی کارنامہ خود ادبی تنقید کی اصطلاح کے نفسِ مضمون کو بدل کر اس میں وسعت بھی پیدا کر سکتا ہے۔ کچھ عرصہ ہوا میں نے سولھویں صدی سے لے کر زمانۂ حال تک لفظ "تعلیم" کے معنی میں مسلسل تبدیلی کا جائزہ لے کر آپ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی تھی کہ یہ مسلسل تبدیلی نہ صرف اس وجہ سے ہوتی رہی ہے کہ تعلیم میں زیادہ سے زیادہ مضامین شامل کیے جاتے رہے ہیں بلکہ اس وجہ سے بھی ہوئی ہے کہ زیادہ سے زیادہ آبادی کو اس سے روشناس کرا دیا گیا ہے۔ اگر اس طریقہ سے ہم ادبی تنقید کے ارتقار کا جائزہ لیں تو یہاں بھی ہمیں ایسی ہی تبدیلی کا احساس ہوگا۔ ذرا جونسن کی "حیات الشعرار" جیسے تنقیدی شاہکار کا مقابلہ اس کے بعد کے عظیم تنقیدی شاہکار "بائیوگرافیا لٹریرایا" سے کیجئے۔ بات صرف یہی نہیں ہے کہ جونسن ایک ایسی ادبی روایت کی ترجمانی کرتا ہے جس کا وہ خود آخری نمائندہ تھا

اور اس کے برخلاف کالرج نئے اسلوب کی کمزوریوں پر تنقید کرتا ہے اور اس کی خصوصیات کی طرف داری اور حمایت کرتا ہے جو کچھ میں کہہ رہا ہوں اس میں واضح فرق یہ ہے کہ کالرج نے شاعری کی بحث میں زیادہ تنوع اور وسعت پیدا کی۔ اس نے ادبی تنقید میں فلسفہ، جمالیات اور نفسیات کو لا شامل کیا اور جب ایک دفعہ کالرج نے اس نظام کو ادبی تنقید میں شامل کر دیا تو مستقبل کا نقاد صرف اپنی ذمہ داری پر اس کو نظر انداز کرنے کی جرأت کر سکتا ہے۔ جونسن کی توصیف کرنے کے لیے فی الحقیقت ایک تاریخی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایک جدید نقاد کالرج کے ساتھ زیادہ قدر مشترک رکھتا ہے۔ آج کی تنقید براہ راست کالرج کی جانشین کہی جا سکتی ہے۔ اگر آج وہ خود زندہ ہوتا تو وہ خود بھی سماجیات زبان اور لفظیات میں اتنی ہی دلچسپی لیتا جتنی اس نے اپنے زمانے کے علوم اور سائنس میں لی تھی۔

ہمارے زمانے میں ادبی تنقید قلب ماہیت کے دو وجوہ میں سے ایک تو یہ ہے کہ ہم نے ادب کو ان علوم کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری وجہ اب تک واضح نہیں ہو سکی ہے۔ ہماری یونیورسٹیوں اور مدرسوں میں انگریزی اور امریکی ادب کے مطالعہ کی طرف بڑھتی ہوئی دلچسپی نے ایسے حالات پیدا کر دیے ہیں جس کی وجہ سے بہت سے نقاد ہی استاد، اور بہت سے استاد، نقاد، بن گئے ہیں۔ میں اس حالت پر کسی افسوس کا اظہار نہیں کرنا چاہتا کیونکہ ہمارے زمانے کی

زیادہ تر حقیقی اور دلچسپ تنقید ان اہل علم کے قلم سے نکلی ہے جو یونیورسٹیوں میں چلے گئے ہیں اور ان اسکالرز کے جنبش قلم کا نتیجہ ہے جن کی تنقیدی سرگرمیاں پہلے پہل کلاس روم میں رونما ہوئیں۔ آج کل جبکہ سنجیدہ ادبی صحافت ناکافی ہے اور ساتھ ساتھ سوائے چند کو چھوڑ کر سب کی طرف داری کرنے کا خطرناک ذریعہ ہے، ادبی تنقید بھی ایسی ہی ہو کر رہ گئی ہے جیسا کہ اس کو ان حالات میں ہونا چاہیئے تھا۔ یہ بات کہنے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ آج کا نقاد دنیا سے کچھ مختلف قسم کا تعلق رکھتا ہے اور اپنے پیش رؤوں سے مختلف قسم کے قارئین کے لیے لکھتا ہے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ اب سنجیدہ تنقید، انیسویں صدی کے مقابلہ میں، نسبتہً محدود تعداد کے لیے لکھی جارہی ہے اور اس کے پڑھنے والے بھی مختلف لوگ ہیں۔ یہ واضح رہے کہ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ انیسویں صدی کے مقابلہ میں سنجیدہ تنقید کو پڑھنے والوں کی تعداد بھی اب کم ہوگئی ہے۔

جدید تنقید کی ایک کمزوری یہ ہے کہ اسے خود یقین نہیں ہے کہ آخر تنقید کس مرض کی دوا ہے۔ اس سے کیا فائدہ حاصل ہوتا ہے اور یہ فائدہ کن لوگوں کو ہوتا ہے۔ غالباً اس کی لطافت، گہرائی اور تنوع نے اس کے بنیادی مقصد کو مبہم کر دیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ہر نقاد کے سامنے ایک مخصوص منزل ہو۔ وہ کسی ایسے کام میں منہمک ہو جس کے لیے کسی جواز کی ضرورت نہیں ہے لیکن اس

کے باوجود، جہاں تک مقصد کا تعلق ہے، تنقید بذاتِ خود، رستہ بھول گئی ہے
اگر ایسا ہے تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں ہے کیونکہ اب یہ ایک پیش پا افتادہ
سی بات ہے کہ سائنس، اور علوم انسانی اپنی ترقی کی اس منزل پر پہنچ گئے ہیں
جہاں ہر شاخ کے متعلق بھی بہت کچھ جاننے اور سمجھنے کی ضرورت پڑتی ہے اور
کسی طالب علم کے پاس اتنا وقت نہیں کہ وہ اپنے مضمون کے علاوہ کسی اور چیز
کو بھی سیکھنے کی طرف مائل ہو سکے۔ کسی ایسے نصاب تعلیم کی تلاش، جس میں
عام تعلیم اور اختصاصی تعلیم کو ایک دوسرے میں جذب کیا جا سکے، اب ایک ایسا
مسئلہ بن گیا ہے جس پر آئے دن یونیورسٹیوں میں بحث ہوتی رہتی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ ہم ارسطو اور سینٹ ٹامس اکویناس کی دنیا میں واپس نہیں
جا سکتے اور نہ ہم کالرج سے پہلے کی ادبی تنقید کی طرف رجعت کر سکتے ہیں لیکن خود
کو اپنی تنقیدی قوت سے مغلوب ہونے سے بچانے کے لیے یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ ہم
مسلسل اس قسم کے سوالات اٹھاتے رہیں کہ آخر وہ کون سی منزل ہے جب ادبی
تنقید ادبی نہیں رہتی بلکہ کچھ اور ہو جاتی ہے۔

میں اکثر اوقات یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہوں کہ مجھے جدید تنقید کا ہیرو
سمجھا جاتا ہے۔ میں نے ایک کتاب حال ہی میں پڑھی ہے جسے ایک ایسے مصنف نے
لکھا ہے جو یقیناً جدید نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ مجھے اس میں ونئی تنقید،
کا حوالہ ملتا ہے جس سے مصنف کا مدعا یہ ہے کہ وہ اس سے نہ صرف امریکی نقاد

مُراد لیتا ہے بلکہ اس سے وہ ساری ادبی تنقید مُراد لیتا ہی جو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے زیرِ اثر پروان چڑھی ہے۔ میری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ آخر فاضل مصنف نے امریکی نقادوں کی محفل سے بھلا مجھے کیوں اتنی تیزی کے ساتھ خارج کر دیا۔ اس کے علاوہ میں کسی ایسی تنقیدی تحریک کو سمجھنے سے خود بھی قاصر ہوں جس کے بارے میں یہ کہا جائے کہ اس کا پیش رو میں خود ہوں۔ حالانکہ مجھے اتنا یقین ضرور ہے کہ ایک اڈیٹر کی حیثیت سے میں نے نئی تنقید یا اس کے کچھ حصّے کی حوصلہ افزائی ضرور کی ہو اور اپنے رسالے دی کرائی ٹیرین' میں اس کی مشق بھی کرائی ہو۔ بہر حال میرا اپنا خیال یہ ہو کہ اپنی ظاہرہ انکساری کا بھرم رکھنے کے لیے ضروری ہو کہ میں اس امر کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں کہ میں نے ادبی تنقید کو خود کیا دیا ہی اور اس کی کمزوریاں اور حدود کیا ہیں۔ میری بہترین ادبی تنقید ان مضامین پر مشتمل ہی جن میں میں نے ان شعرا اور شعری ڈرامہ نگاروں کا ذکر کیا ہی جن سے میں خود متاثر ہوا ہوں۔ در اصل میرے سارے مضامین میرے اپنے کارخانۂ شاعری کی ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں یا یوں کہہ لیجیے کہ میری اپنی فکر کی وسعت کا اظہار ہیں جس سے میں اپنی شاعری کی تشکیل و تعمیر کے سلسلے میں دوچار ہوا ہوں۔ جب میں اپنے ماضی پر نظر ڈالتا ہوں تو دیکھتا ہوں کہ میں نے ان شعرا کے بارے میں بہترین مضامین قلمبند کیے ہیں جنھوں نے میری شاعری کو متاثر کیا ہو اور جن کی شاعری سے میں' ان پر لکھنے کی خواہش یا موقع سے بہت پہلے پورے طور پر بخوبی واقف تھا۔ اس اعتبار سے مجھ میں اور ایذرا پاؤنڈ میں یہ

خصوصیت مشترک ہے یعنی ان شعرار کی خصوصیات یا کمزوریوں کو صرف اسی وقت پورے طور پر سراہا جاسکتا ہے جب ان کو میری اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھا اور سمجھا جائے۔ ایذرا پاؤنڈ کی تحریروں میں بھی ایک ناصحانہ مقصد نظر آتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کے مخاطب اکثر وہ نوجوان شعرار ہوتے ہیں جن کا طرز بیان ابھی متشکل نہیں ہوا ہے۔ ان چند شعرار سے اس کی گہری وابستگی جنھوں نے اسے متاثر کیا ہے (جیسا کہ میں نے اپنے بارے میں کہا ہے) اور اپنی شاعری پر غور و فکر کرتے وقت جو کچھ اس پر گزری ہے، اس کی ابتدائی کتاب "دی اسپرٹ اوف رومانس" انہی تاثرات کا نتیجہ ہے۔ یہ مضامین اب بھی پاؤنڈ کے بہترین ادبی مضامین ہیں۔

شاعری کی تنقید کی وہ قسم جو خود شاعر کے قلم سے نکلی ہے یا جسے میں نے "کارخانہ شاعری کی تنقید" کا نام دیا ہے ایک ظاہرہ کمزوری کی حامل ہے۔ وہ چیز جو خود شاعر کی اپنی تخلیق سے تعلق نہیں رکھتی یا جس سے اس کی طبیعت مناسبت نہیں رکھتی اس کی استعداد یا صلاحیت سے باہر ہو جاتی ہے۔ "کارخانۂ شاعری کی تنقید" کی دوسری خرابی یہ ہے کہ ایسے میں ہو سکتا ہے کہ اپنے فن کے علاوہ، نقاد کا فیصلہ ناقابل اعتبار ہو جائے۔ شعرار کے بارے میں میری اپنی رائے میری ساری زندگی میں تقریباً یکساں رہی ہے اور نہ صرف یہ بلکہ متعدد زندہ شعرار کے بارے میں بھی میری رائے خصوصیت کے ساتھ ایک سی رہی ہے۔ بہر حال تنقید

کے موضوع پر آپ سے مخاطب ہوتے وقت یہ بات نہیں ہے کہ جو کچھ میرے ذہن میں ہے بس وہی شاعری کی تنقید ہے۔ شاعری درحقیقت ایک ایسی چیز ہے جو اکثر و بیشتر ہمی کے ان نقادوں کے ذہن میں رہی ہے جنھوں نے ادب کی تعمیم کرنے کی کوشش کی ہو۔ نثر کی تنقید نسبتاً ایک حالیہ ادارہ ہے اور مجھ میں یہ اہلیت نہیں ہے کہ میں اس پر اظہار خیال کروں۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ نثر کے لیے شاعری سے مختلف پیمانوں اور اوزان کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ موضوع کسی تنقید کے نقاد کے لیے ـــــ جو نہ شاعر ہو اور نہ ناول نگار ـــ دلچسپ موضوع بن سکتا ہے کہ وہ اُن طریقوں کے فرق پر غور کرے جن سے کسی نقاد کو ادب کے مختلف طرز سمجھنے کے لیے واسطہ پڑتا ہے اور اس ساز و سامان پر بھی غور کرے جس کی اس سلسلہ میں اُسے ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن جہاں تک شاعری کی تنقید کا تعلق ہے وہ ایک ایسی سہل چیز ہے جسے اس وقت بھی ذہن میں رکھا جا سکتا ہے جب کہ خود تنقید پر ہی بات کیوں نہ کی جا رہی ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں ظاہرہ رسمی خصوصیات موجود ہے کہ ان کی فوراً تعمیم کی جا سکتی ہے۔ شاعری میں ممکن ہے کہ بظاہر اس بات کا احساس پیدا ہو کہ اس میں طرز ادا ہی سب کچھ ہے لیکن در اصل یہ بات غلط ہے۔ یہ فریب کہ ہم شاعری میں خالصتاً جمالیاتی تجربے سے قریب تر ہو جاتے ہیں۔ شاعری کو بذاتِ خود ادب کا ایک سہل طرز بنا دیتا ہے اس لیے ہم اس وقت بھی اسے ذہن میں رکھ سکتے ہیں جب ہم ادبی تنقید ہی پر

بحث کیوں نہ کر رہے ہوں۔

معاصرانہ تنقید کا بڑا حصہ جس کا آغاز اس نقطہ سے ہوتا ہے جہاں تنقید اسکالر شپ میں اور اسکالر شپ تنقید میں ضم ہو جاتی ہے، اصل کے اعتبار سے "تشریحات کی تنقید" کے ذیل میں لایا جا سکتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے میں یہاں ان دو کتابوں کا ذکر کروں گا جنھوں نے اس سلسلے میں خراب اثر ڈالا ہے۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ کتابیں بذات خود خراب ہیں۔ برخلاف اس کے وہ دونوں کتابیں ایسی ہیں جن سے ہر شخص کو واقف ہونا چاہیئے۔ پہلی (The road to xanadu) ہے جس کے مصنف 'جون لیونگسٹن لوئیس' ہیں اور جس کے متعلق میری رائے یہ ہے کہ شاعری کے ہر اس طالب علم کے لیے اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے جس نے اسے اب تک نہیں پڑھا ہے۔ دوسری کتاب جیمس جوئس کی (Finnegans Wake) ہے۔ یہ ایک ایسی کتاب ہے جسے شاعری کے ہر طالب علم کو پوری نہ سہی تو چند صفحات ضرور پڑھنا چاہئیں۔ لیونگسٹن لوئیس ایک بلند پایہ اسکالر تھا ایک اچھا استاد، ایک پیارا آدمی، جس کا میں ذاتی وجوہ کی بنا پر ممنون احسان بھی ہوں۔ جیمس جوئس اعلیٰ جوہروں کا آدمی اور میرا ایک اچھا دوست تھا۔ یہاں میں نے (Finnegans Wake) کا حوالہ نہ تعریف کے طور پر دیا ہے اور نہ کسی برائی کی وجہ سے۔ Finnegans Wake ان کتابوں کے ذیل میں آتی ہے جنھیں 'عظیم الشان' کے نام سے موسوم کیا جا سکتا ہے

ان لوگوں کے لیے جنھوں نے (The Road Xanadu)
نہیں پڑھی ہے میں یہ کہوں گا کہ یہ انکشاف اور سراغ رسانی کی ایک ہوش رُبا داستان
ہے۔ لویس نے ان تمام کتابوں کا سراغ لگایا جنھیں کالرج نے پڑھا تھا۔ (کالرج
مطالعہ کے معاملہ میں بلا نوش تھا) اور جن سے اس نے وہ امیجز، تراکیب اور
بندشیں مستعار لی تھیں جو (Kubla Khan) اور The
(Ancient Mariner) میں نظر آتی ہیں۔ وہ کتابیں جو کالرج نے
پڑھی تھیں ان سے بہت سی اب فراموش کی جا چکی ہیں۔ مثال کے طور پر
اس نے سارے سفر نامے پڑھ ڈالے تھے جو اس وقت اُسے دستیاب ہو سکے
ان سب کی مدد سے لویس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے یہ بات واضح کر دی کہ شعری
اور تخلیلیقی دراصل حد درجہ بے تعلق اور مختلف النوع مواد کو اس طرح اور عجیب
طریقے پر جمع کرنے کا نام ہے جس سے ایک نیا "کل" وجود میں آجاتا ہے۔ اس
کتاب میں اس بات کا اظہار بہت مدلل اور معتبر طریقہ پر کیا گیا ہے کہ شاعر کس
طرح مواد جذب کرتا ہے اور پھر وہ اپنے جوہر قابل سے کس طور پر اس مواد کی
قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ لیکن اس کتاب کو پڑھنے کے بعد کوئی شخص یہ نہیں کہہ سکتا
کہ وہ اب (Ancient Mariner) کو پہلے سے بہتر طور پر سمجھتا ہے اور
نہ دراصل ڈاکٹر لویس کی یہ نیت تھی کہ وہ اس نظم کے خدوخال کو شاعری کی حیثیت
سے، زیادہ اُجاگر اور واضح کرے۔ اس کی ساری توجہ تو ذہنی عمل کی تحقیق

کی طرف تھی اور جو ایک ایسی تحقیق ہے جس کا ادبی تنقید سے دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ کالرج کے اپنے مطالعہ سے پیدا ہونے والا مواد کس طرح عظمت میں تبدیل ہو گیا یہ ہمیشہ کی طرح اب بھی ویسا ہی راز ہے۔ لیکن اس کے باوجود متعدد پیامید اسکالرز نے لوئیس کے اس طریقۂ کار کو اپنا کر اس امر کی کوشش کی ہے کہ اس طریقہ سے اس شاعر کی نظم کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے جس نے اپنے مطالعہ کا کہیں بھی کوئی حوالہ دیا ہے۔

اب جب کہ ڈاکٹر لوئیس نے اس قسم کے تشریحی عالموں کو رستہ دکھا دیا ہے اور (FINNER GANS WAKE) ان کے لیے ایک نمونہ کی حیثیت اختیار کر گئی ہے وہ چاہتے ہیں کہ ساری ادبی تحریروں کو ایسا ہی ہونا چاہیئے جیسی (FINNER GANS WAKE) ہے۔ میں یہاں بات واضح کرتا چلوں کہ ان "تشریح نگاروں" کی محنتِ شاقہ کا نہ تو میں مذاق اڑانا چاہتا ہوں اور نہ میں انھیں بدنام کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں جنھوں نے اس کتاب کے تمام رشتوں کو سلجھانے اور تمام رازہائے سربستہ کو معلوم کرنے کی انتھک کوشش کی ہے۔ اگر (FINNER GANS WAKE) کو واقعی سمجھنا ہے ـــــ اور ہم اس قسم کی محنت کے بغیر کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے ـــ تو اس قسم کی تحقیق کا سلسلہ جاری رہنا چاہیئے اگر دیکھا جائے تو اس اعتبار سے کیمبل اور رابن سن نے بہت قابلِ تعریف خدمات انجام دی ہیں ـ مجھے اگر کوئی شکایت ہے ـ تو خود جیمس جوئس سے ہے جو اس عجیب تخلیقات

شاہکار کا مصنف ہے اور جس نے ایک ایسی کتاب لکھی ہے جس کے لمبے چوڑے حصے، بغیر تفصیلی تشریح کے، خوبصورت لغویت معلوم ہوتے ہیں (نی الحقیقت اس وقت تو بہت ہی خوبصورت معلوم ہوتے ہیں جب کوئی آرٹسٹ اسے اپنے مخصوص لہجے اور آواز میں اتنی ہی خوبصورتی کے ساتھ پڑھے جیسے خود مصنف پڑھتا تھا) شاید جیمس جوئس کو اس بات کا اندازہ نہیں تھا کہ اس کی کتاب کس قدر مبہم ہے۔ بہرحال FINNER GANS WAKE کے ادبی مقام کے بارے میں قطعی فیصلہ کچھ بھی ہو اور میں کوئی ایسا فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ نہیں رکھتا) لیکن میں یہ نہیں سمجھتا کہ زیادہ تر شاعری، کیونکہ وہ بھی ایک طرح سے منثور نظم ہے، اس طریقے سے لکھی جاتی ہے یا اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس قسم کی جیبرا کی پھاڑی، تفسیر اور تشریح کی ضرورت پڑتی ہے مجھے اس پر شبہ ہے کہ FINNER GANS WAKE میں جو معمے پیش کیے گئے ہیں اس سے اس غلطی کو تقویت پہنچی ہے جو آج کل مروج ہے اور جس میں (تشریح) کو (تفہیم) کے غلط نام سے تعبیر کیا جاتا ہے میرا ڈرامہ 'دی کوک ٹیل پارٹی'، جب پہلے پہل کھیلا گیا تو اس کے فوراً بعد سے مہینوں تک متعدد خطوط موصول ہوتے رہے تو اس کے ڈرامے کے معنی کی وضاحت کے لیے نئے نئے حل اور نئی نئی تشریحات کی گئی تھیں۔ ان خطوط سے یہ بات واضح تھی کہ انھیں اس معمے سے' جو ان کا خیال تھا کہ ڈرامہ میں موجود ہے۔ کوئی شکایت نہیں ہے۔ لیکن وہ خود اس بات سے بے خبر تھے کہ یہ معمہ، حل تلاش کرنے

کی خاطر، انھوں نے خود ہی ایجاد کر لیا تھا۔

یہاں میں اپنے اس قصور کا اعتراف کرنا چاہوں کہ ایک اہم موقع پر میں نے خود نقادوں کو اس جال میں پھنسا کر فریب دیا ہے۔ میرا مطلب "دی ویسٹ لینڈ" کے ان حواشی سے ہے جو میں نے اس نظم کے ساتھ لکھے تھے۔ شروع میں میں نے صرف یہ ارادہ کیا تھا کہ میں اپنے ان اقتباسات کے حوالے نقل کر دوں تاکہ میں ان نقادوں کے اعتراضات کا جواب دے سکوں جنھوں نے میری ابتدائی نظموں پر سرقہ کا الزام لگایا تھا۔ لیکن کچھ عرصہ بعد جب کتابچہ کی شکل میں اس نظم کے چھپنے کی باری آئی (یہ واضح رہے کہ جب یہ نظم پہلی بار 'دی ڈائیل' اور 'دی کرائی ٹیرین' میں شائع ہوئی تو اس وقت اس میں حواشی وغیرہ کچھ نہیں تھے) تو مجھے اس امر کا احساس ہوا کہ یہ نظم بہت مختصر ہے۔ یہ دیکھ کر میں نے حواشی کے اضافے کا ارادہ کیا تاکہ اس طرح چند صفحات کا اور اضافہ کیا جا سکے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ حواشی مہمل علمیت کا قابل تعریف مظہر بن گئے اور یہ آج بھی اس نظم کے ساتھ اسی طرح موجود ہیں۔ بعض دفعہ مجھے یہ خیال ہوا ہے کہ حواشی کو کتاب سے خارج کر دوں لیکن ان کا الگ کرنا اب ناممکن سا ہو گیا ہے۔ یہ حواشی نظم سے کہیں زیادہ مقبول ہیں۔ اگر کوئی شخص میرا مجموعۂ کلام خریدنا چاہے اور یہ دیکھے کہ اس میں یہ حواشی نہیں ہیں تو وہ کتاب خریدنے کا ارادہ ترک کر دے گا اور اپنے پیسے واپس لے لے گا یہی وہ غلطی ہے جس کا مجھے احساس ہے کہ ان حواشی نے محققین کے لیے ایک غلط

قسم کی دلچسپی کا سامان پیدا کر دیا ہو۔

اس بات میں تو کچھ مضائقہ نہیں ہے اگر کوئی شخص نظم کی تشریح اس تحقیق کی مشق میں کرے کہ وہ نظم کن عناصر سے متشکل ہوئی ہے اور وہ کیا اسباب تھے جو اس کی پیدائش کا موجب بنے ؟۔ اس طرح ، تشریح ، وتفہیم کی ایک اہم تیاری کی شکل اختیار کر سکتی ہو لیکن کسی نظم کو سمجھنے کے لیے یہ بھی ضروری ہو کہ ہم اس بات کو ذہن نشین رکھیں کہ خود شاعری کے سامنے آخر کیا مقصد رہا ہو۔ یہ وہ بات ہو جسے ذہن نشین کرنے کی اشد ضرورت ہو۔

شاید تنقید کی وہ شکل جس میں اتفاقی تشریح پر سب سے زیادہ اعتبار کیا جاتا ہو تنقیدی سوانح نگاری ہو اور خاص طور پر اس وقت جب سوانح نگار خارجی حقائق کی معلومات کو داخلی تجربے کی نفسیاتی موشگافیوں سے آگے بڑھانا چاہتا ہو۔ میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہو کہ کسی مرحوم شاعر کی شخصیت اور اس کی ذاتی زندگی وہ مقدس سرزمین ہو جس پر ماہر نفسیات کو ہرگز ہرگز نہیں چلنا چاہیے سائنس داں کو اس امر کی اجازت ہونی چاہیے کہ وہ اس قسم کے مواد کا اس آزادی کے ساتھ مطالعہ کرے جس طرف اس کا جذبہ تجسس اسے لے جاتا ہو لیکن یہ اسی وقت ہو سکتا ہے۔ جب مصنف بےچارہ مرحوم ہو چکا ہو اور ہتک عزت کے قوانین کے ذریعہ وہ اسے روکنے کا اہل نہ رہ گیا ہو۔ اس کی کوئی وجہ نہیں ہو کہ شاعروں کی سوانح عمریاں نہ لکھی جائیں۔ سوانح نگار کے لیے ضروری ہو کہ اس میں تنقیدی صلاحیت بھی موجود ہو۔

(Turtle) (and The) سے شروع ہوتی ہے اور (Prufrock)
اور ییٹس کی (Among school children) پر ختم ہوتی
ہے۔ اور چونکہ ہر نقاد کا اپنا طریقۂ کار ہے اس لیے نتیجہ دلچسپ اور ایک حد تک
الجھا ہوا ہے۔ ہمیں اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ ان بارہ نظموں کا مطالعہ، جن میں
سے ہر ایک کا اس قدر محنت کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے، وقت گزاری کا ایک
بہت ہی اکتا دینے والا طریقہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ ان میں سے کچھ شاعر (اور میرے
علاوہ سب مر چکے ہیں) تو یہ دیکھ کر واقعی حیرت ہوتی ہے کہ ان کی نظموں میں
کیا کیا معانی پنہاں ہیں۔ مجھے خود بھی دو ایک جگہ چھوٹی موٹی حیرت ضرور ہوئی
مثلاً یہ بات معلوم کر کے وہ کمرا، جس کا ذکر (Prufrock) کے ابتدا میں
آیا ہے بہرحال کسی طرح کمرہ میں داخل ہو گیا لیکن (Prufrock) کا تجزیہ
کرتے وقت ادب یا میری اپنی زندگی کے تاریک نہاں خانوں میں جھانک کر
ان کے ماخذ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ یہ تنقید میں ایک ایسی کوشش
کا نتیجہ ہے جس میں نظم کے معنی کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اور اس سے مجھے
کوئی غرض نہیں ہے کہ میں نے خود بھی اس کا یہ مطلب سمجھا تھا یا نہیں۔ اس بات کے
لیے میں فاضل نقاد کا ممنون ہوں۔ ان میں سے کئی مضامین ایسے تھے جو مجھے اچھے
لگے اور جن سے میں متاثر بھی ہوا۔ لیکن چونکہ ہر طریقۂ کار کی اپنی غلطیاں اور خامیاں
ہوتی ہیں اس لیے میں نے ان خطروں اور خامیوں کو واضح کر دیا ہے۔ یہ

ضروری ہو کہ اُستاد بھی ان خطروں سے اپنی جماعت کو آگاہ کردے کیونکہ یہی اس کے امتحان کی اصل جگہ ہے اور چونکہ یہ طریقہ کار طلبہ کو مشق کرانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ یہ مان لیا جائے کہ بحیثیت مجموعی کسی نظم کی صرف ایک تشریح ہو سکتی ہے اور صرف وہی تشریح ٹھیک ہوگی۔ ایسے میں تشریح کی تفصیل دی جائے گی اور خاص طور پر ایسی نظموں میں جو ہمارے زمانے کے علاوہ کسی اور زمانے میں لکھی گئی ہیں حقائق کا بیان ہوگا، تاریخی کنائے، تلمیحات اور مخصوص الفاظ کی وضاحت ہوگی اور یہ بھی بتایا جائے گا کہ مخصوص دور میں وہ لفظ کن مخصوص معنی میں استعمال کیا جاتا تھا اُستاد کی یہی کوشش ہوگی کہ اس کے شاگرد ان سب باتوں کو اچھی طرح ذہن نشین کرلیں لیکن جہاں تک مجموعی حیثیت سے کسی نظم کے معنی کا تعلق ہے یہ کسی ایک تشریح میں نہیں سما سکتے کیونکہ ہر نظم کے وہی معنی ہوں گے جو مختلف حساس قارئین کو اپنے طور پر اس میں نظر آتے ہیں۔ دوسرا خطرہ — جس کے ذیل میں ان میں سے کوئی بھی نقاد نہیں آتا جن کا ذکر میں نے کیا ہے لیکن جو ایک ایسا خطرہ ہے جس کی زد میں خود قاری آجاتا ہے — یہ ہے کہ قاری یہ بات تسلیم کرے کہ کسی نظم کی تشریح اگر وہ صحیح ہے ایک ایسی تشریح ہے جس کو مصنف شعوری یا غیر شعوری طور پر پیش کرنے کی خود کوشش کر رہا تھا کیونکہ یہ رجحان اتنا عام ہے کہ اگر ہم نے کسی نظم کے ماخذ اور اس کی تخلیق کے ذہنی عمل کی نشاندہی کرلی ہے تو ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ

سارے سلسلے اور رشتوں ہی کو منقطع کر دے ایلیٹ ییٹس کے بارے میں سوائے اس روشنی اور چمک کے جو خود ان نظموں میں جھلک رہی ہے، مجھے کسی وضاحت کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔

میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ اس قسم کی معلومات جیسی ریڈ اور بیٹسن نے فراہم کی ہیں، بالکل بے موقع و بے معنی ہیں۔ ان معلومات کی اہمیت تو اس وقت ہے جب ہم ورڈزورتھ کو سمجھنا چاہیں لیکن اس کی شاعری کی تفہیم سے ان کا براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے یا یوں کہیے کہ شاعری کو شاعری کی حیثیت سے سمجھنے کے لیے یہ بات ضروری نہیں ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کے لیے تیار ہوں کہ ہر عظیم شاعری میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جنھیں پردۂ راز میں ہی رہنا چاہیے خواہ شاعر کے بارے میں ہماری معلومات کتنی ہی مکمل اور وسیع کیوں نہ ہو جائیں اور یہی وہ بات ہے جو اصل میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ جب کوئی نظم مکمل ہو جاتی ہے تو ایک ایسی نئی چیز ظہور میں آتی ہے کہ آپ اس کی وضاحت کسی ایسی چیز سے مقابلہ کر کے نہیں کر سکتے جو پہلے سے وجود میں آچکی ہے۔ یہی وہ چیز ہے جسے میں تخلیق کے نام سے تعبیر کرتا ہوں۔

کسی طرح بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ شاعری کی تشریح اور مآخذ کا مطالعہ ساری معاصرانہ تنقید کا بنیادی طریقہ کار ہے لیکن یہ ایک ایسا طریقہ کار ضرور ہے جو بلا شبہ بہت سے پڑھنے والوں کی خواہش کو آسودہ ضرور کرتا ہے جو یہ مطالعہ کرتے ہیں کہ

شاعری کی تشریح کسی دوسری چیز سے مقابلہ کرکے، کی جانی چاہیئے، اس کے علاوہ اور بھی کئی رجحانات ہیں۔ مثلاً ایک رجحان تو وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے ہاں ملتا ہے جس میں وہ اس مسئلہ کی تحقیق کرتے ہیں کہ شاعری کی توصیف کس درجہ، سکھائی جانی چاہیئے۔ کچھ عرصہ سے ایک اور رجحان بھی میں دیکھ رہا ہوں اور میرا خیال ہے کہ اس کا ماخذ بھی وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے کلاس روم والے طریقۂ کار میں نظر آتا ہے اور جو اپنے طور پر اس انحراف کے خلاف ایک ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے جس میں شاعری سے ہٹ کر شاعر کی طرف زیادہ توجہ دی جانے لگی تھی۔ یہ طریقۂ کار ہمیں اس کتاب میں نظر آتا ہے جو "تشریحات" کے نام سے حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں بارہ نوجوان نقادوں کے مضامین شامل ہیں اور ہر مضمون میں ان نقادوں نے اپنی پسندیدہ نظم کا تجزیہ کیا ہے۔ اس کا طریقہ یہ رکھا گیا ہے کہ ہر نقاد نے پہلے ایک معروف نظم منتخب کرلی (ہر نظم اپنی نوعیت کے اعتبار سے اچھی نظم ہے) پھر اس نظم کا تجزیہ کرتے وقت اس نے مصنف کی کسی دوسری تحریر یا نظم کا کوئی حوالہ نہیں دیا اور مصرع بہ مصرع، بند بہ بند اس کا تجزیہ کیا، اور اسے دبا کر، نچوڑ کر، جھنجھوڑ کر، کھینچ کر معنی کا ہر قطرہ جو ممکن ہوسکتا تھا نکالنے کی کوشش کی ہے۔ اس طریقۂ کار کو ہم تنقید کا "لیمونچوڑ دبستان" کا نام دے سکتے ہیں۔ نظموں کا انتخاب سولھویں صدی سے لے کر دورِ جدید تک کیا گیا ہے۔ ہر نظم ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ یہ کتاب (The Phoenix

اور ساتھ ساتھ وہ صحیح مذاق اور صحیح فیصلے کی صلاحیت کا بھی حامل ہو اور اس آدمی کے کارناموں کو پسند بھی کرتا ہو جس کی وہ سوانح عمری لکھ رہا ہو۔ اس کے علاوہ اس نقاد کے لیے جو کسی کے کارناموں میں دلچسپی رکھتا ہے ضروری ہے کہ وہ مصنف کی زندگی سے بھی کچھ نہ کچھ ضرور واقف ہو۔ لیکن جہاں تک کسی مصنف کی تنقیدی سوانح کا تعلق ہے یہ کام بذات خود بہت نازک ہے۔ اور وہ نقاد (یا سوانح نگار) جو خود تربیت یافتہ ماہر نفسیات نہیں ہے، اپنی تحریروں میں ویسی تجزیاتی کارگیری پیدا کر دیتا ہے جس کا اس نے ماہر نفسیات کی کتابوں سے اکتساب کیا تھا۔ اس سے موضوع کچھ اور الجھ کر رہ جاتا ہے۔

یہ سوال کہ شاعر کے بارے میں معلومات کہاں تک ہمیں اس کی شاعری کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں اتنا آسان نہیں ہے جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ ہر قاری اس کا جواب اپنے طور پر خود دے سکتا ہے۔ اور اس کا جواب اسے عام انداز میں نہیں بلکہ مخصوص مثالوں کے ذریعے دینا چاہیے۔ کیونکہ یہ عین ممکن ہے کہ ایک بات کسی شاعر کے سلسلے میں اہم ہو اور کسی دوسرے کے سلسلے میں اتنی اہم نہ ہو۔ شاعری سے لطف اندوز ہونے کا جہاں تک تعلق ہے وہ ایک ایسا اچھوتا تجربہ ہے جس میں آسودگی کی کئی شکلیں ایک دوسرے میں ملی جلی ہوتی ہیں اور یہ شکلیں مختلف پڑھنے والوں کے لیے مختلف تناسب رکھتی ہیں۔ میں یہاں ایک مثال سے اپنی بات واضح کروں گا۔ اس بات سے عام طور پر سب متفق ہیں کہ ورڈزورتھ کی بہترین شاعری کا زیادہ تر حصہ چند

حالانکہ یہ بڑی مدت میں لکھا گیا ہے جو بہت مختصر ہے اور ورڈز ورتھ کی عمر کو دیکھتے ہوئے بہت تھوڑا ہے۔ ورڈز ورتھ کے بہت سے طالب علموں نے اس سلسلے میں مختلف قسم کے جواز پیش کیے ہیں۔ سر ہربرٹ ریڈ نے ورڈز ورتھ پر ایک کتاب لکھی ہے جس میں انہوں نے ورڈز ورتھ کی شاعری کے عروج و زوال کو (ANNETTE VALLON) کے عشق سے وابستہ کر کے دکھایا ہے۔ اس کے بعد ورڈز ورتھ کی شاعری پر ایف ڈبلیو بیٹسن نے ایک کتاب لکھی جو خاصی دلچسپ ہے اس کتاب میں اس نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ ورڈز ورتھ کے ہاں ANNETTE VALLON کی اتنی اہمیت نہیں ہے جتنی ریڈ نے واضح کی ہے۔ اصل راز یہ تھا کہ وہ اپنی بہن ڈوروتھی کے عشق میں گرفتار ہو گیا تھا اور لیوسی پوئمس کی تخلیق کا راز یہی ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بیٹسن لکھتا ہے کہ شادی کے بعد اس کی یہ والہانہ کیفیت ماند پڑ گئی تھی۔ بہر حال ممکن ہے یہ بات ٹھیک ہو۔ اس کے دلائل بہت قوی ہیں لیکن اصل سوال جس کا جواب ہر پڑھنے والے کو خود ہی دینا چاہیے یہ ہے کہ کیا اس تفصیل سے لیوسی پوئمز اس کے پہلے سے زیادہ واضح ہو جاتی ہیں؟ کیا ان نظموں کو وہ پہلے سے بہتر طور پر سمجھنے لگتا ہے؟ جہاں تک میرا تعلق ہے، میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ان ماخذ کا علم جن سے متاثر ہو کر وہ نظم وجود میں آتی نظموں کے سمجھنے کے سلسلے میں کوئی ایسی اہمیت نہیں رکھتا۔ کسی نظم کے ماخذ کے بارے میں حد درجہ واقفیت ممکن ہے میرے اور اس نظم کے درمیان

ہم نے نظم کو بھی سمجھ لیا ہے۔ اور اگر ایسا نہیں ہے تو ہم نظم کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ہم یہ بھی سمجھتے ہیں کہ کسی نظم کی تشریح سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کیسے لکھی گئی تھی (PRUFROCK) کے تجزیے کو میں نے بہت دلچسپی سے پڑھا۔ اور اس دلچسپی کی وجہ یہ تھی کہ مجھے اس نظم کو ایک ذہین، حساس، اور محنتی قاری کی نظر سے دیکھنے کا موقع ملا۔ اس بات کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اس نے بھی نظم کو میرے ہی نقطۂ نظر سے دیکھا اور نہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس تجزیہ کا تعلق کسی طرح بھی اس تجربے سے تھا جس کے زیر اثر میں نے یہ نظم لکھی یا کسی ایسی چیز سے تھا جس کا تجربہ مجھے نظم لکھتے وقت ہوا تھا۔ اس طریقۂ کار کے بارے میں میری تیسری رائے یہ ہے کہ امتحان کے طور پر اس نئے طریقۂ کار کو کچھ بہت اچھی نظموں پر آزما کر دیکھوں اور ساتھ ساتھ کسی ایسی نظم پر بھی اسے آزماؤں جس سے میں پہلے سے واقف نہیں تھا اور پھر یہ دیکھوں کہ اس تجزیے کے ذریعہ کیا میں اس نظم سے زیادہ لطف اندوز ہونے لگا ہوں؟ کیونکہ اس مجموعے کی ساری نظمیں وہ تھیں جن سے میں پہلے سے متعارف تھا اور جو برسوں مجھے عزیز رہی ہیں اس لیے ان تجزیوں کو پڑھنے کے بعد میں نے محسوس کیا کہ میں ان نظموں کے بارے میں اپنے سابقہ احساسات بہت کم تازہ کر سکا ہوں۔ مجھے تو ان تجزیوں کو پڑھ کر کچھ یوں محسوس ہوا کہ گویا ایک مشین کے پرزوں کو الگ الگ کر دیا گیا ہے اور میرے سپرد یہ کام کیا گیا ہے کہ ان پرزوں کو دوبارہ جوڑ کر پھر سے مشین

کی شکل دے دوں۔ درحقیقت تشریح کی زیادہ اہمیت یہ ہے کہ وہ میری اپنی تشریح ہو۔ ممکن ہے اس نظم میں بہت سی چیزیں ایسی ہوں جن سے میری واقفیت ضروری ہو یا پھر بہت سی باتیں ایسی ہوں جہاں اسکالرز میری راہ نمائی کر سکتے ہوں اور جن کے ذریعہ میں مخصوص غلط فہمیوں کا ازالہ کر سکوں لیکن میرا خیال ہے کہ ایک صحیح تشریح میرے اپنے احساسات کی تشریح ہوتی ہے جو اس نظم کو پڑھتے وقت میرے اندر پیدا ہوتے ہیں۔

میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں ہر قسم کی تنقید کے بارے میں، جو ہمارے زمانے میں مروج ہے، اپنی رائے کا پورے طور پر اظہار کر دوں۔ میری خواہش تو یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس تنقید کی طرف مبذول کراؤں جس کی قلب ماہیت کا رخ سے شروع ہوئی اور جو بہت تیزی کے ساتھ گذشتہ پچیس سال میں مروج و مقبول ہوئی ہے تنقید کی یہ تیز رفتاری ایک تو سماجیات کے تعلق سے پیدا ہوگئی ہے اور دوسرے کالجوں اور یونیورسٹیوں میں ادب کی بڑھتی ہوئی تعلیم (جس میں معاصر ادب بھی شامل ہے) کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میں اس تبدیلی یا قلب ماہیت کو برا نہیں سمجھتا کیونکہ یہ تو مجھے ناگزیر معلوم ہوتی ہے۔ بے یقینی کے دور میں ایک ایسے دور میں جہاں انسان نئی سائنس سے بوکھلا کر رہ گیا ہے۔ جہاں تمام پڑھنے والوں میں مشترک عقائد، مفروضے اور پس منظر ناپید ہو گئے ہیں، کوئی علاقہ ایسا نہیں ہے جسے ممنوع قرار دیا جا سکے۔ لیکن اس تمام تنوع کے باوجود ہم یہ سوال

کرے اور ہماری لطف اندوزی میں اضافہ کرے۔ اگر ایسا نہیں ہو تو ممکن ہے کہ وہ تحریر کوئی مفید اور جائز سرگرمی کی حیثیت رکھتی ہو اور ہم اسے نفسیات عمرانیات منطق تعلیمات یا اس قسم کے کسی اور دوسرے نام سے موسوم کر دیں۔ ایسی تحریروں کے بارے میں کوئی فیصلہ ماہرین فن ہی کر سکتے ہیں اہل علم نہیں کر سکتے۔ ہمیں سوانح عمری اور تنقید میں بھی امتیاز کرنا چاہیے۔ عام طور پر سوانح عمری تشریحات کے سلسلے میں ایک مفید چیز ہے جس کے ذریعہ تفہیم کے لیے راستہ کھل جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سوانح ہماری توجہ شاعری سے ہٹا کر شاعر کی طرف منتقل کر دے ہمیں چاہیے کہ ایسے میں ہم شاعر کے دور حیات، اس کے زمانے کے سماجی حالات اور وہ مروجہ خیالات جو اس کی تحریروں میں ظاہر ہوئے ہیں اور اس کے زمانے میں وہاں کی حالت کو شاعری کی تفہیم کے ساتھ خلط ملط نہ کر دیں۔ ایسا علم ممکن ہے شاعری کی تفہیم کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہو۔ علاوہ بر آں یہ کہ اس کی اپنی جگہ وہی اہمیت ہو جو تاریخ کی ہوتی ہے لیکن شاعری کی توصیف کے لیے یہ چیزیں ہمیں دروازے تک تو لے جا سکتی ہیں۔ لیکن اس کے بعد ہمیں اپنا راستہ خود تلاش کرنا پڑتا ہے۔ کیونکہ علم و آگاہی کے حصول کا مقصد بنیادی طور پر یہ نہیں ہے کہ ہم خود کو کسی دور دراز کے زمانے میں محسوس کرنے لگیں تاکہ جب ہم اس زمانے کی شاعری کا مطالعہ کریں تو اسی طرح سوچ سکیں اور اسی طرح محسوس کر سکیں جس طرح اس شاعر کے ہم عصروں نے سوچا اور

محسوس کیا تھا۔ حالانکہ اس تجربہ کی اپنی جگہ قدر و قیمت ہے۔ اس طرح ہم غالباً خود کو اپنے زمانے کی قید و بند سے آزاد کر لیتے ہیں تاکہ ہم براہ راست تجربہ حاصل کر سکیں اور اس شاعری سے فوری رابطہ اور تعلق پیدا کر سکیں۔ اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ جو بات سیفو کی 'اوڈس' (ODES) پڑھنے کے لیے اہمیت رکھتی ہے وہ یہ نہیں ہے کہ ہم تخیل کی مدد سے خود کو دو ہزار یا پانچ سو سال پہلے کے یونان میں لے جائیں بلکہ در اصل اہمیت اس تجربے کی ہے جو مختلف زمانوں اور زمانوں کے ان تمام بنی نوع انسان کے لیے یکساں ہے جن میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت موجود ہے۔ وہ شعلہ جو دو ہزار یا پانچ سو سال کو آناً فاناً میں پار کر سکتا ہے۔ اس لیے وہ نقاد جس کا میں بے حد ممنون ہوں وہ ہے جو مجھے شاعری میں ایسی چیز دکھا سکے جو اس سے پہلے میں نے کبھی نہیں دیکھی تھی یا اگر دیکھی بھی تھی تو تعصب کی آنکھ سے دیکھی تھی۔ وہ اس چیز سے صرف میرا آمنا سامنا کرا دے اور اس کے بعد مجھے تنہا چھوڑ دے۔ اس لیے کہ اس سے آگے مجھے اپنے شعور و ادراک، ذہانت و عقل پر بھروسہ کرنا چاہیے۔

اگر ادبی تنقید میں ہم سارا زور تفہیم پر صرف کر دیں تو ایسے میں یہ خطرہ ہے کہ ہم کہیں تفہیم سے پھر تشریح کی طرف نہ چلے جائیں۔ ایسے میں یہ خطرہ بھی ہے کہ تنقید کو کہیں اس طرح نہ استعمال کرنے لگیں جیسے وہ کوئی سائنس ہے۔ تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ وہ سائنس بن سکتی ہے۔ اس کے برخلاف اگر ہم لطف اندوزی

لفظوں سے لطف اندوز ہونے کے باہمی رشتے سے، مذاق، کا پتہ چلتا ہے)۔ اس بات کے اظہار کی چنداں ضرورت نہیں ہے کہ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ خراب لفظوں سے لطف اندوز نہیں ہونا چاہیئے تا وقتیکہ ان کی خرابی اس قسم کی نہ ہو کہ وہ ہمارے احساس مزاج کو متاثر کرتی ہو۔

میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہو سکتا ہے کہ تفہیم کے لیے پہلے تشریح کی ضرورت پڑے۔ بہرحال مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں کچھ شاعری بغیر تشریح ہی کے سمجھ لیتا ہوں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر شاعری میں مجھے کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی جس کی تشریح کی جائے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو کسی نظم کی تفہیم میں مجھے سہارا دے کر میری لطف اندوزی کو دوبالا کر دے جیسا کہ میں نے پہلے اشارتاً کہا ہے کہ بعض اوقات تو تشریح مجھے کسی نظم سے بحیثیت شاعری دور کر دیتی ہے بجائے اس کے کہ وہ مجھے تفہیم کی سمت میں آگے بڑھائے اور میری راہ نمائی کرے۔ میری بہترین دلیل اس سلسلے میں شاید یہ ہے کہ میں اس بات سے فریب نہیں کھاتا کہ میں شکسپیر یا شیلی کی شاعری کو سمجھتا ہوں بلکہ شکسپیر یا شیلی کے بہترین مصرعے میں آج بھی دہراتا ہوں تو مجھ میں وہی تڑپ اور لہر پیدا ہو جاتی ہے جو تڑپ اور لہر مجھ میں اس وقت پیدا ہوئی تھی جب آج سے پچاس سال پہلے میں نے انھیں پڑھا تھا۔

ادبی نقاد اور اس نقاد میں جو ادبی تنقید کی حدود سے تجاوز کر گیا ہے یہ

فرق نہیں کہ ادبی نقاد خالصتاً ادبی ہوتا ہے یا اس کی اور کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ وہ نقاد جو ادب کے سوا کسی دوسری چیز میں دلچسپی نہیں رکھتا اس کے پاس کہنے کے لیے بھی بہت کم ہوتا ہے کیونکہ ایسے میں اس کا ادب خالی میں ایک علیحدہ اور منقطع سی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ شاعر شاعری کے علاوہ بھی کچھ دلچسپیاں رکھتا ہے کیونکہ ان کے بغیر اس کی شاعری خالی سی رہے گی۔ شاعر اس لیے شاعر ہے کہ اس کی غالب دلچسپی یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے اور اپنے خیال کو تجربہ اور سوچنے کے معنی یہ نہیں کہ وہ شاعری کے علاوہ کچھ اور دلچسپیاں بھی رکھتا ہو شاعری کا جامہ پہنا دے۔ اس طرح وہ نقاد ادبی نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے جس کی بنیادی دلچسپی یہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں میں شاعری کی تفہیم پیدا کرے اور ان میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کے جذبے کو ابھارے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعری کی طرح دوسری چیزوں میں بھی دلچسپی رکھے۔ کیونکہ ادبی نقاد کی حیثیت صرف کسی فنی ماہر کی نہیں ہے جس نے اصول و ضوابط سیکھ لیے ہیں جن کی پابندی ان لکھنے والوں کو کرنی چاہیے جن پر وہ تنقید کر رہا ہے۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک بنیادی اکائی کی حیثیت رکھتا ہو۔ ایک ایسا آدمی ہو جس کے اپنے عقائد اور اصول ہوں۔ جس کے پاس علم بھی ہو اور زندگی کا تجربہ بھی۔

اب ہم یہ سوال کسی ایسی تحریر کے بارے میں اٹھا سکتے ہیں جو ادبی تنقید کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئی ہو۔ کیا اس تحریر کا مقصد یہ ہے کہ وہ تفہیم پیدا

پوچھ سکتے ہیں کہ آخر وہ کون سی چیز ہے جو تمام ادبی تنقید میں مشترک ہونا چاہیے۔ بتیس
سال پہلے میں نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادبی تنقید کا فریضہ یہ ہے کہ وہ
ادب سے لطف اندوز ہونے کی قوت اور اس کی تفہیم کو آگے بڑھائے، لیکن اب میں
اس بات میں صرف اتنا اضافہ اور کروں گا کہ اس میں یہ منفی رویہ بھی مضمر ہے کہ ہم دیکھیں
کہ آخر وہ کون سی چیزیں ہیں جن سے ہمیں لطف اندوز نہیں ہونا چاہیے۔ کیونکہ
لبا اوقات نقاد سے یہ کام بھی لیا جاتا ہے کہ وہ دوسرے درجے کی چیزوں
اور ذہنی فریب کاریوں کی مذمت کرے۔ حالانکہ نقاد کا یہ منصب ثانوی
حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اس کا اصل منصب یہ ہے کہ وہ قابل تعریف چیزوں
کی تعریف و توصیف کرنے کا شعور رکھتا ہو۔ اس بات پر میں خاص طور سے زور
دینا چاہتا ہوں کہ میں 'تفہیم' اور 'لطف اندوزی' کو الگ الگ چیزیں نہیں سمجھتا۔
ایک کا تعلق ذہن سے ہے اور دوسری کا جذبات سے۔ 'تفہیم' سے میری مراد 'تشریح'
نہیں ہے۔ حالانکہ اس چیز کی تشریح جو قابل تشریح ہو، اکثر 'تفہیم' کا ایک ذریعہ
بن سکتی ہے۔ میں یہاں ایک سیدھی سادی سی مثال پیش کروں گا۔ چوسر کو سمجھنے
کے لیے بنیادی طور پر یہ ضروری ہے کہ ہم متروک الفاظ اور ان کی نامانوس شکلوں
سے واقف ہوں۔ اس واقفیت کو ہم تشریح کے نام سے دے سکتے ہیں۔ لیکن
یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک شخص چوسر کے الفاظ، املا، قواعد اور نحو سے واقف
ہو اور یہ بھی مان لیا جائے کہ وہ شخص چوسر کے دور سے، اس دور کے عادات و

اطوار اور عقائد سے، اس دور کے علم و فضل اور جہالت سے بھی خوب واقف ہو لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ شاعری کی تفہیم نہ کر سکے کسی نظم کی تفہیم کے معنی یہ نہیں کہ اس نظم سے صحیح طور پر لطف اندوز ہوا جا سکے۔ اب یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ کسی نظم سے اتنا لطف اٹھایا جائے جتنی اس نظم میں لطف اندوزی کی صلاحیت موجود ہو حالانکہ کسی غلط فہمی کی بنا پر کسی نظم سے لطف اندوز نہ ہونے کے معنی یہ نہیں کہ ہم دراصل اس نظم سے نہیں بلکہ خود اپنے دماغ کی قلب ماہیت سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ زبان کا برتنا ایک ایسی مشکل چیز ہے کہ یہاں "لطف اندوز ہونا" اور "کسی چیز سے لطف اندوزی حاصل کرنا" کے معنی میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوز ہوتا ہے تو اس کے معنی اس سے مختلف ہوں گے اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوزی حاصل کرتا ہے۔ "لطف" کے معنی بھی اس چیز کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں جس سے یہ لطف پیدا ہو رہا ہے۔ مختلف نظمیں مختلف قسم کی آسودگیاں بہم پہنچاتی ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ ہم کسی نظم سے اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہو سکتے جب تک ہم اسے سمجھ نہ لیں اور برخلاف اس کے یہ بات بھی اتنی ہی صحیح ہے کہ ہم اس نظم کو اس وقت تک پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے جب تک ہم اس سے لطف اندوز نہ ہونے لگیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس سے صحیح طور پر اور صحیح حد تک دوسری نظموں کے تعلق سے لطف اندوز ہوا جائے۔ (کسی ایک نظم اور دوسری

پر زیادہ زور دیں گے تو ہم داخلی اور تاثراتی تنقید کی طرف چلے جائیں گے اور اس طرح ہم لطف اندوزی سے بھی زیادہ فائدہ نہ اٹھا سکیں گے اور ہماری یہ لطف اندوزی صرف تفریح طبع اور وقت گزاری بن کر رہ جائے گی۔ تینتیس سال پہلے تنقید نے تاثراتی تنقید کی شکل اختیار کر لی تھی اور اسی چیز سے چڑ کر میں نے تنقید کے منصب کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا۔ اب مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ آج ہمیں تشریحی تنقید سے چوکنا رہنے کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ بات کہہ کر میں آپ پر یہ اثر چھوڑنا نہیں چاہتا کہ میں اپنے زمانے کی تنقید کو رد کرنا چاہتا ہوں۔ یہ آخری تیس سال برطانیہ اور امریکہ دونوں ملکوں میں ادبی تنقید کے بہترین سال ہیں۔ ممکن ہے آئندہ یہ اور زیادہ شاندار اور بہتر معلوم ہوں۔ لیکن اسے کون جانتا ہے۔؟

(ختم شد)